II-65.520

V[illegible]tancu

PARATEXTUL

Poetica discursului liminar în comunicarea artistică

Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

[illegible] UNIV.
[illegible] IAŞI
INTRARE
II - 65.520

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-65520

Valeriu P. STANCU

PARATEXTUL

POETICA DISCURSULUI LIMINAR ÎN COMUNICAREA ARTISTICĂ

732077
B.C.U. IAȘI

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA"
IAȘI – 2006

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado
B. C. U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STANCU, VALERIU P.
Paratextul: poetica discursului liminar în comunicarea artistică / Valeriu P. Stancu. – Iași: Editura Universității „Al.I.Cuza", 2006
Bibliogr.
ISBN (10) 973-703-140-7; ISBN (13) 978-973-703-140-2

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mamei mele

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Argument

O carte care să aşeze în centrul atenţiei ceea ce în alte cărţi se situează pe prag, în vestibul sau, mai rar, în interstiţii exhibate ar fi putut să-i surprindă, acum cîteva decenii, pe cititorii orientaţi preponderent de canonul cîtorva tipuri de „centrism". Astăzi însă există un oarecare echilibru între cercetarea fenomenelor marginale din punct de vedere cultural (ajungîndu-se, după restrîngeri succesive, pînă la discursul liminar din literatură) şi hermeneutica esenţialistă, ambele demersuri fiind necesare pentru întregirea imaginii operei de artă.

Punctul de origine al acestei cărţi îl constituie momentul pregătirii unui eseu care îşi propunea să argumenteze importanţa, în lumea de sensuri a operei lui Eminescu, a elementelor paratextuale, asupra cărora atrăgea atenţia Gérard Genette, în sinteza europeană fundamentală pe această temă (*Seuils*, 1987). Demersul de la început, studiind un *corpus* de texte mai puţin cercetate, a reliefat o serie de valenţe artistice surprinzătoare, care au motivat continuarea acestor preocupări pînă la a se închega într-o teză de doctorat, cu titlu oarecum temerar: *Stilistica şi poetica paratextului în comunicarea artistică*. În perspectiva publicării, am modificat întrucîtva acest titlu, din raţiuni uşor de înţeles.

Această lucrare despre paratext, avînd o parte preponderent teoretică şi alta mai accentuat aplicativă, restrînge adesea aria cercetării la arta literară, fără ca trimiterile la celelalte arte să fie excluse însă. Deşi obiectul demersului, paratextul, prezenţă concretă în jurul şi în interstiţiile textului sau, mai general, într-o dimensiune manifestă a operei de artă, se situează mereu pe o graniţă, el joacă un rol important în orientarea receptării şi în proiectarea unui statut ficţional şi nu pune între paranteze decît în mod aparent esenţa lumii instituite pe calea artei.

Sinteza de acum, care privilegiază doar una dintre perspectivele posibile asupra ansamblului neomogen de semne constituind paratextul, sperăm să fie urmată de alte lucrări, orientate de unghiuri

diferite ale privirii, care să intre în fructuoasă relație hipertextuală cu acest op.

Îmi îndrept cu gratitudine și respect gîndurile către domnul profesor Dumitru Irimia, îndrumătorul exigent, dar răbdător al tezei de doctorat, precum și către distinșii profesori Maria Carpov, Mihai Zamfir și Ioan Oprea, pentru observațiile aduse lucrării, în calitate de membri ai comisiei de doctorat.

Valeriu P. STANCU

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I
Preliminarii teoretice

1. Cadrul paratextual: repertoriu şi funcţii

Ansamblu constituit din relaţiile de intercondiţionare dintre două sau mai multe „entităţi" textuale, „transtextualitatea" sau „transcendenţa textuală" a operei literare reprezintă, în concepţia lui Gérard Genette, obiectul unei poetici relaţionale[1], sistem teoretic aproape sincronic, în istoria interpretărilor, cu percepţia asupra „deschiderii" operei de artă. Adoptînd termeni preexistenţi (cărora le-a adăugat accepţii noi) şi derivînd, nu fără ezitări, denumiri noi pentru aspecte literar-textuale necuprinse teoretic pînă la el, Genette alcătuieşte, pornind de la metafora teoretică a palimpsestului, un tablou al relaţiilor de acest tip[2], care îşi dovedeşte utilitatea nu numai în discernerea valorilor literare (sau numai a unor coeficienţi de literaritate), ci şi în explicarea acelor fenomene care condiţionează experienţa estetică.

Deşi această taxonomie era oferită publicului (specializat) cu modalizări ce-i subliniau caracterul provizoriu (inclusiv data – 13 octombrie 1981 – la care autorului „i s-ar fi părut că percepe" cele cinci tipuri de relaţii), în cărţile publicate după 1982, Genette nu a modificat accepţiile nici unui termen relaţional definit atunci în legătură cu textul literar şi, mai mult, asemenea altor teoreticieni, s-a folosit ulterior cu succes de aceste instrumente în interpretări ale creaţiilor din sfera esteticului. Avantajele nuanţării conceptelor – care aveau anterior accepţii vagi – sînt, de altfel, dublate de

---

[1] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Univers, Bucureşti, 1994, p. 82.

[2] Cele cinci relaţii definite şi ilustrate ceva mai pe larg în *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, pp. 7-16, sînt intertextualitatea, metatextualitatea, hipertextualitatea, arhitextualitatea şi cea care face obiectul propriu-zis al lucrării de faţă: paratextualitatea.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

calitatea lor de a nu constitui clase etanşe, de a da naştere unor intersectări ale semnificaţiilor ce pot deveni decisive pentru lectură.

Cea de-a doua relaţie, „în general mai puţin explicită şi mai distantă", din tabloul de concepţie genettiană al operei leagă textul de paratextul său: „titlu, subtitlu, intertitluri, prefeţe, postfeţe, avertismente, precuvîntări etc.; note marginale, infrapaginale, terminale; epigrafe; ilustraţii; prezentare, bandă, jachetă şi multe alte tipuri de semnale accesorii, autografe sau alografe, care-i conferă textului un cadru (variabil) şi uneori un comentariu, oficial sau oficios, de care cititorul cel mai purist şi cel mai puţin influenţat de erudiţia externă nu poate să dispună oricînd atît de uşor pe cît ar vrea sau pe cît o pretinde"[1]. Cel puţin trei caracteristici sînt considerate definitorii pentru acest discurs marginal: eterogenitatea practicilor lingvistice şi discursive, „comanda" asupra lecturii şi asemănarea, în ceea ce priveşte statutul (lingvistic şi, uneori, textual), cu textul însoţit. Statutul de element transtextual, în general, presupune actualizarea într-o structură semnificativă emfatică în raport cu textul (ceea ce face pertinentă considerarea ei drept fapt stilistic), însă, dintre toate relaţiile transtextuale, numai paratextualitatea (şi intertextualitatea, doar în cazul citatului, însă avînd alte funcţii) se manifestă în *coprezenţă* cu textul, în afară, se înţelege, de situaţiile în care textul sau paratextul s-au păstrat ca simple menţiuni în mărturii despre opere dispărute.

Avînd caracteristici complementare şi numeroase posibilităţi de actualizare, relaţia paratextuală rămîne, din punctul de vedere al funcţionalităţii, o componentă a transcendenţei textuale chiar şi în cazurile-limită în care textul şi elementele de paratext sînt consubstanţiale. Funcţionînd prin relaţii de complementaritate în contiguitatea textului, dar nefiind nici o prezenţă obligatorie în jurul acestuia, nici o condiţie necesară pentru lectură, paratextul face dificilă cuprinderea într-o definiţie tocmai din cauza ezitărilor în privinţa genului proxim. Operaţia este facilitată însă de o seamă de convenţii pe care autorul le ia în considerare pentru a-i oferi textului un cadru paratextual. Operei literare „i se cere" să aibă un

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 9.

titlu (fie el şi ironic faţă de această cerinţă a publicului), o semnătură, astăzi tipărită, a autorului care (pretinde că) şi-o asumă şi alte indicii instituţionalizate, care conferă mai cu seamă identitate, obţinînd astfel autoritate (o precondiţie a comunicării).

În mod frecvent, paratextul este perceput ca o secvenţă (cu funcţie estetică de exemplificare) a textului, nu numai pentru că împarte acelaşi statut lingvistic şi ficţional cu acesta din urmă, ci şi datorită unor reliefări în planul formal al operei. Aceasta subliniază posibilităţile operei literare, în general, prin care spaţiul transtextualităţii este obligat să asculte de legi proprii lumii ficţionale, condiţionate, la rîndul ei – şi aici cercul se închide – de regulile *alterităţii* sale intraliterare, transtextualitatea. În contextul acestei relaţii de intercondiţionare, paratextul funcţionează ca un „interval", un antreu care permite prospecţiunile cititorului în spaţiul textual şi prin care, în acelaşi timp, textul „invadează" lumea cititorului. Principiul comunicării cu ceea ce funcţionează estetic *în afara* textului nu exclude „fuziunea" dintre text şi paratext, care, atunci cînd se manifestă, conferă operei literare caracteristicile indeciziei între imanenţă şi transcendenţă, întrucît elementele de paratext fie nu au fost anexate textului de către autor, fie au fost în mod organic alipite acestuia. Textul eminescian *Contrapagină* reprezintă exemplul clasic de element de paratext devenit text autonom, iar numeroase naraţiuni postmoderne – printre acestea, *Nostalgia* şi *Orbitor* ale lui Mircea Cărtărescu – adoptă procedeul inserţiilor paratextuale în textul rezervat diegezei, alături de texte proprii istoriografiei.

2. Particularităţile relaţiei paratextuale

Elementele de paratext prelungesc textul cu o mereu indecisă, fluctuantă zonă „auratică" fără de care însăşi actualizarea operei ar fi (ori se crede numai că ar fi) ameninţată de aleatoriu. Modul de existenţă propriu paratextului este determinat de funcţionalitatea sa în acest spaţiu al pactului de lectură, „loc privilegiat al unei pragmatici şi al unei strategii, al unei acţiuni asupra publicului în serviciul, bine sau rău înţeles şi îndeplinit, al unei mai bune întîm-

pinări a textului şi al unei lecturi mai pertinente – mai pertinente, se înţelege, în ochii autorului şi ai aliaţilor săi"[1]. Toate elementele aşezate cu intenţie în jurul textului converg, aşadar, în ciuda diversităţii lor, către efecte de lectură anticipate, în general, de instanţa auctorială, iar din acestea se va constitui, în cea mai mare măsură, codul paratextual asupra căruia se va orienta demersul din lucrarea de faţă.

Relaţia de paratextualitate este singura convenţional „obligatorie" (chiar şi cînd se vrea doar subînţeleasă) din întreaga transcendenţă textuală, pentru că devine intermediar pentru manifestarea unei părţi din caracteristicile obligatorii ale instituţiei literare. Un volum fără titlu ar fi o prezenţă la fel de greu de acceptat de cititori, pe cît ar fi de greu de integrat (şi de utilizat) în sistemul referinţelor livreşti (şi inscripţia „Fără titlu" constituie un titlu, care individualizează în relaţie cu alte indicaţii editoriale, permiţînd volumului sau textului să devină obiect asimilabil de către bibliografi, de pildă).

Definiţia paratextului, dedusă în mod cît se poate de sistematic de Gérard Genette, porneşte de la aspectele esenţiale pentru ceea ce Nelson Goodman numeşte recurent „funcţionarea simbolică a operei", cu alte cuvinte o serie de trăsături (care pot configura stilul unui discurs) orientate de tensiunile contextului: aşezare în *spaţiul* operei, *data* apariţiei, *modul* de existenţă (verbal sau de alt ordin), *destinator vs. destinatar* şi – cele mai importante, deci lăsate la urmă – *funcţii*, fiecare categorie de răspuns ramificîndu-se în taxonomii asupra cărora ne oprim doar pentru a preciza obiectul preocupărilor din prezenta lucrare.

După criteriul aşezării în spaţiul operei, Genette deosebeşte *peritextul* (aflat în acelaşi volum cu textul, fie în jurul său, unde îşi au locul de obicei titlurile, prefeţele etc., fie în „interstiţiile" sale, unde figurează intertitluri şi note, mai ales, şi legîndu-şi atît de puternic existenţa de acesta, încît devin principalele elemente considerate propriu-zis paratext) de *epitext*, care îi este complementar din punct de vedere funcţional şi a fost definit drept „orice element paratextual care nu este materialmente anexat textului în acelaşi

[1] Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 8.

volum"[1], care însă circulă oarecum liber, într-un spațiu „virtual nelimitat". Interviurile, colocviile, dezbaterile, convorbirile în diverse formule constituie *epitextul public*, în timp ce scrisorile, jurnalele ori confidențele orale constituie *epitextul privat*[2]. Editorii utilizează, de pildă, diferite modele de texte de prezentare, care, în raport cu genul propus, îl incită pe cititor la o lectură integrală, mizînd pe efectele tehnicii suspansului, în texte în care se rezumă începutul poveștii, sau pe efectele publicitare ale extraselor din articolele critice elogioase.

Există, de altfel, situații în care un element de paratext devine obligatoriu pentru corecta alegere a textului ce urmează a fi citit (menționarea categoriei de vîrstă constituie criteriul pertinent pentru stabilirea destinatarilor cărților pentru copii și tineret), la fel cum o mențiune similară poate să inducă în eroare, voluntar sau nu, cînd autorul sau editorul o atribuie unei cărți ce necesită o lectură profundă și laborioasă (poate fi evocat aici, cu toate că este ușor atipic, cazul primei ediții a textului baladei *După melci* de Ion Barbu, neinspirat ilustrat și, în consecință, retras din librării).

Clasificarea din perspectivă temporală ordonează categorii în care funcționează opozițiile *antum/postum*, *anterior/ulterior*, respectiv relația de complementaritate *original* – *„tardiv"*, importante mai ales ca *background* pentru mai multe feluri de abateri ce pot interesa în același timp studiul stilistic și istoria canoanelor literaturii.

Pentru o parte însemnată a epitextului, sintagma echivalentă poate fi „paratext publicitar"; de exemplu, situația de comunicare specifică spectacolului teatral – pentru care acest tip de „paratext al punerii în scenă" joacă un rol esențial – presupune existența unui ansamblu de cunoștințe orientate pe care spectatorul „le-a putut citi în presă despre regie: anunț, interviuri, avanpremieră la cîteva zile distanță de premieră, publicitate scrisă și audio-vizuală"[3]. Evident că acest soi de informații laterale, de obicei alografe,

---

[1] G. Genette, *op. cit.*, p. 316.

[2] *Ibidem*, p. 317.

[3] Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris, 1996, p. 40.

au funcții și modalități de orientare a receptării diferite de cele „cuprinse" în text, care, uneori, încearcă să constituie, fără a avea propriu-zis această posibilitate, enunțarea paratextuală a textului dramatic, adaptată la rigorile reprezentației, și anume indicațiile scenice (didascaliile).

Statutul *substanțial* al paratextului distinge, în afară de elementele care au aceeași condiție cu textul, *ilustrațiile* cu valoare paratextuală (semne iconice intercalate cu cele lingvistice, percepute adesea, în alternarea lor producătoare de sens, cu o viteză pe care autorii și editorii sigur nu ar vrea să o reclame), alături de alte manifestări *materiale* (efecte ale alegerii anumitor caractere tipografice, mergînd pînă la „caligramele" moderne) și *factuale* (evenimențialul – mai ales cînd este de senzație – care modifică semnificația operei în măsura în care receptorul este „sensibil" la o astfel de publicitate)[1].

Elementele de paratext cele mai vizibile pentru „public" – altfel spus, care nu sînt implicate în discursul atașat propriu-zis lumii ficționale – au nu atît funcția de a influența judecata asupra operei, cît pe aceea de a servi la conștientizarea strategiilor care îi pregătesc receptarea. Copertele cărții, jacheta, banda și alte elemente editoriale așezate „alături de" text au o funcționalitate limitată, chiar dacă au dobîndit în timp statutul de secvențe constitutive ale operei. Procesul de cristalizare a canonului literar se desfășoară simultan cu un fel de formalizare, de tipicizare a lecturii (cel puțin a celei considerate „model"), care este orientată în mod neprogramat de instituția literaturii către imaginea unui „orizont de așteptare". Arătînd (mimînd) că urmărește să corespundă exigențelor acestui orizont sau, dimpotrivă, vădindu-și intenția de a-l ultragia prin manifestări insolite, instanța auctorială a operei (nu numai literare) concentrează în paratext una sau mai multe trăsături care-i înscriu creația într-o situație de comunicare. Acestea conferă paratextului un statut pragmatic care, dacă nu cumva îi acordăm prea mult, constituie de multe ori singurul temei pentru articularea retorică a discursului de pe „pragul" textului (și dacă jocul de cuvinte ne-ar atrage suficient, am numi PRAG-matică disciplina care

[1] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 12.

ar vrea să-l studieze). Toate aspectele care instituie acest statut – natura autografă sau alografă a instanței „producătoare" a enunțului, tipul de receptor vizat, prezența mai multor mărci ale subiectului enunțării și ale forței ilocuționare a mesajului etc. – au, pe de o parte, caracteristici conferite de apartenența la contextul operei în care apar și, pe de altă parte, aduc în acest context enunțiativ particularități ce trebuie interpretate *în primul rînd* cu instrumentele teoretice ale poeticii și stilisticii.

Opțiunile *funcționale* pe care le fac autorul sau editorul în privința paratextului adecvat operei nu pot fi reduse la vreo schemă. Fiecare lume ficțională reclamă funcții specifice pentru propria „aură" paratextuală. Gérard Genette consideră că esențial pentru existența paratextului este exact aspectul său funcțional, în spațiul căruia nu există limitări ale cumulărilor sau asocierilor, nici alternanțe sau excluderi de tipul *sau.../sau...*: „un titlu, o dedicație, o prefață, un interviu pot viza în același timp mai multe scopuri, alese [...] din repertoriul, mai mult sau mai puțin deschis, propriu fiecărui tip de element: titlul are funcțiile sale, dedicația le are pe ale sale, prefața le îndeplinește pe altele sau uneori pe aceleași"[1].

3. Avataruri ale paratextului într-o istorie a cărții

Istoria tiparului, care este și una a edițiilor, pornește de la carte ca obiect (de artă sau de colecție, uneori), în materialitatea acesteia adunîndu-se caracteristici legate de modalitățile de difuzare și de conservare specifice unei epoci. Frumusețea prezentării și durabilitatea suportului s-au aflat aproape dintotdeauna în legătură cu ideea de utilizare fără dificultăți, acestui scop subordonîndu-i-se și elementele de paratext cele mai „socializate" (de exemplu, titlul). Diverse istorii ale cărții relevă evoluția în mai multe planuri pe care o cunoaște suportul material destinat lecturilor multiple – în privința istoriei acestora existînd, de asemenea, în ultima vreme un interes tot mai accentuat. Planul terminologiei, deschis adaptărilor cauzate de înnoirile tehnice și de specificul modalității de

[1] Patrive Pavis, *op. cit.*, p. 17.

utilizare, pune în evidență modificările semantice, pornind de la sensul prim, de „scoarță de copac", pe care îl aveau grecescul *biblos* și latinescul *liber*, în corelație cu faptul că, în chineză, caracterul ce desemnează „cartea" o figurează sub formă de tăbliță de lemn sau de bambus[1]. Alte aspecte urmărite în evoluția lor sînt suportul (papirus, pergament, hîrtie, metal, material plastic sau textil – important mai ales prin fenomenul, astăzi considerat estetic, al palimpsestului, mai frecvent în secolele al VI-lea și al VII-lea după Hristos, și prin caracteristicile cărții-unicat a avangardiștilor) și forma de prezentare (de la cartea de papirus, în formă de rulou – numit în latină *volumen* –, cu aproximativ 20 de foi cu text divizat în coloane verticale, lipite una în continuarea celeilalte, derulîndu-se orizontal și avînd titlul în interior, la sfîrșit sau pe o etichetă legată de capătul cilindrului, pînă la cartea sub formă de *codex* sau *codice*, alcătuită „din foi inserate și pliate pentru a forma caiete alăturate legate între ele"[2]). De aici și codicologia, disciplină care se înrudește cu istoria edițiilor și acordă întîietate în studiu manuscriselor ca obiecte.

Reputația unui manuscris sau a unei cărți era dată însă, în primul rînd, de calitatea decorației. Chiar dacă nu era întotdeauna originală (scribii reproduceau cu măiestrie imagini din texte mai vechi), aceasta ajunge, totuși, sursă de imagini pentru reprezentările din fresce, mozaicuri, vitralii, tapiserii etc. Miniaturile, după ce vor apărea în primele tipărituri sub forma letrinelor, frontispiciilor, vignetelor, a cadrului pentru titlu ori a ilustrațiilor, vor fi înlocuite de gravuri, a căror artă se dezvoltase în scurt timp și care se apropiau mai mult de necesitățile multiplicării mecanice.

Studierea decorației de manuscris (sau, mai tîrziu, a ilustrației de carte tipărită) relevă însă un alt aspect important al istoriei cărții: condiția de obiect unic cu pluralitate auctorială, cu pluralitate de imanență și, în consecință, cu posibile (astăzi) receptări plurale, situație pe care Gérard Genette o omite din descrierea făcută în *Opera artei*, I, *Imanență și transcendență*. Pergamentul (palimpsestuos) folosit pentru (re)scrieri succesive ale unor texte

[1] Albert Labarre, *Istoria cărții*, Institutul European, Iași, 2001, p. 16.
[2] *Ibidem*, p. 20.

diferite conține însă nu numai straturi suprapuse de semne lingvistice și iconice (acestea, citite cu ajutorul procedeelor optice nedistructive de astăzi, sfidează principiul imposibilității ca două entități diferite să coexiste într-un singur obiect), ci și structuri (contigue) de semne ce vădesc multitudinea de persoane specializate implicate în „materializarea" cărții. Artizanii se ocupau cu subțierea, raderea și înălbirea pergamentului cumpărat în stare brută de la negustori, un scrib sau mai mulți scriau (copiau) textul, apoi titlurile de capitole și paragrafele erau adăugate de un scrib specializat, iar letrinele, ornate cu miniaturi sau vignete – de altul, considerat artist. Acesta din urmă nu trebuia să citească textul (cel puțin nu în timp ce lucra!), întrucît scribul – mai ales pentru a-l scuti de ezitări în ceea ce privește alegerea imaginii potrivite – îi nota o literă-ghid, numită „literă de așteptare", în spațiul alb rezervat ilustrației, sau o indicație marginală foarte sumară: „aici un papă pe tronul său", „aici doi călugări" etc.[1].

Incunabulele (termen provenit din latinescul *incunabula*, însemnînd „leagăn, scutece", iar în sens figurat – „origine, copilărie, începuturi", folosit pentru a desemna primele cărți tipărite, cele de pînă la 1500-1530 în Occident) conțineau, în forma lor de prezentare, numeroase aspecte subordonate procesului de reprezentare (implicit celui de receptare). Pe de o parte, textul primelor tipărituri imita cu atît de mare acuratețe caligrafia celor mai iscusiți copiști ai vremii, încît acestea aproape că nu se deosebeau de manuscrisele aflate încă în circulație, iar, pe de altă parte, în inițialele ornate, miniaturistul încerca să răspundă nu numai nevoii de a decora, ci și aceleia de a oferi deja o interpretare, de a marca un conținut, printr-o figură (sacră, de multe ori) descoperită, prin metaforă, dincolo de forma unei litere (T sugera și, totodată, figura crucificarea lui Iisus etc.). Tendința aceasta își are propria istorie, de la gradul zero al marcării figurative (litera simplă, caz atipic în epocile vechi), pînă la „inserarea" unei imagini semnificative în cadrul constituit de litera inițială, cum se va întîmpla în unele tipărituri din secolele goticului, aspect care trimite însă la alt capitol al

[1] Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Albin Michel, Paris, 1971, *Introduction* de Marcel Thomas, p. 33.

cercetării de față, în care ne vom referi cu precădere la paratextul iconic.

Dintre avatarurile elementelor de paratext, de un oarecare interes în acest context sînt cele prin care trece titlul, secvență cu un rol însemnat în identificarea textului, avînd grade diferite de marcare a prezenței și împărțindu-și mai bine de un veac funcțiile cu un alt element editorial, *colofonul*. Incunabulele nu purtau titlu, fiind recunoscute după *incipit*-ul textului – obicei luat în considerare și astăzi de editorii care nu dispun de informații privind decizia autorului în această privință –, însă la sfîrșitul volumului își găseau loc cîteva rînduri despre autor, titlu, locul și data editării, numele tipografului, formulă de încheiere care va purta numele de „colofon" (dintr-un termen grecesc care înseamnă „a încheia"). Însă deteriorarea frecventă a primei foi din carte i-a convins în scurt timp pe tipografi să o lase liberă, pentru ca apoi aceasta să devină locul ideal pentru titlu, completat ceva mai tîrziu cu ilustrații, iar cînd tipograful și editorul au găsit de cuviință să-și așeze însemnele pe aceeași primă pagină (în secolul al XVI-lea), colofonul a putut să dispară. Titlul pare să ilustreze cel mai bine transformarea unor elemente de uzaj tipografic (de altfel, deloc lipsite de importanță, dacă avem în vedere atenția pe care le-o va acorda, de pildă, James Joyce) în elemente de paratext și nu s-ar putea spune nici astăzi cu certitudine maximă dacă așezarea titlului prescurtat al cărții în marginea de sus a fiecărei pagini (eventual, numai la cele deschise spre dreapta) s-a făcut din rațiuni ale opțiunii tipografice sau din considerente legate de efectele asupra receptării ale acestui element de paratext.

Tiparul a influențat evoluția unor specii literare importante, marcînd, în același timp, o ruptură în relația receptării cu textul în forma sa originară. Pentru roman, de exemplu, era nevoie de trecerea textului literar în registrul receptării individuale, în tăcere, pentru ca specia pe care o reprezintă să se dezvolte, pentru ca auditoriul său (și al multor clase de opere cunoscute) să se diversifice și să se amestece, urmînd ca atenția acestui auditoriu să se îndrepte către forme literare noi. Lipsa alienantă a originalului operei din cîmpul receptării însă abia începe să-și exercite influența. Luis J. Prieto consideră că, spre deosebire de „realizările" nonauc-

toriale (de fapt, alogene) ale originalului auctorial din arte precum pictura sau muzica, pentru care este inevitabilă operația *interpretării*, în literatură acest proces intervine doar în cazul performării orale a textului-model păstrat în formă tipărită sau manuscrisă: pe scena dramatică sau în „recitarea" pentru un auditoriu în afara spațiului teatral. Textul scris sau oral are caracteristici pertinente în raport cu opera ce „nu sînt, în general, decît trăsăturile *lingvistic* pertinente ale acestui text, adică trăsăturile pertinente pentru codul puternic instituționalizat care este limba"[1].

Lectura unui text literar în formă tipărită pentru scopuri preponderent comerciale și de popularizare ori în formă numerică (pe CD, pagini Web etc.), deși aceste forme ocupă astăzi un spațiu extins în atenția publicului, este considerată de autorii importanți ai istoriilor edițiilor o gravă denaturare a comprehensiunii pe care ar avea-o cititorul în fața textului unei ediții *princeps*. Efectul noii „materialități" asupra lecturii este, fără îndoială, unul alienant în multe sensuri, însă nu atît imposibilitatea accesului la ediția *princeps* denaturează lectura (în comunicarea pe căi virtuale, pot avea acces la un astfel de text milioane de cititori simultan, ceea ce ar fi un cîștig), cît faptul că este, totuși, un suport *virtual*, slăbiciune care contravine obișnuinței cititorului de a-și lăsa influențate cît mai multe simțuri în timp ce se abandonează lecturii.

Conceptul extins de text, incluzînd astăzi așa-numitele *non book texts* (producții orale și biblioteci numerice) și „textele nonverbale" (imagini, hărți, partituri muzicale, diferite constructe), obligă la o reconsiderare a sistemelor simbolice constituite în vederea unei funcționări semantice. În forma tipărită (deși modelul l-au dat cărțile manuscrise), toate decupajele textului (în sens larg) sînt semnificative: ele „sînt învestite cu o «funcție expresivă» și sînt implicate în construirea semnificației"[2]. Constituite pentru a corespunde unei intenții, a autorului sau a editorului, formele considerate adecvate pentru un anumit sens al textului „urmăresc să con-

---

[1] Luis J. Prieto, *Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection*, în Gérard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, Paris, 1992, p. 155, nota 14.

[2] Roger Chartier, *Préface. Textes, Formes, Interprétations*, în D.F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Cercle de la Librairie, Luçon, 1991, p. 6.

strîngă receptarea, să controleze interpretarea, să califice textul. Structurînd inconştientul lecturii (sau al audiţiei), ele sînt suportul activităţii de interpretare"[1]. Autorii studiilor de „sociologie a textelor" au, fără îndoială, nu numai meritul unei lărgiri a cadrului cercetării la aspecte pe nedrept desconsiderate anterior (avantextul, istoria ediţiilor şi a lecturilor, relaţia textuală verbal-nonverbal), ci şi pe acela de a explica etapele genetice ale unor texte sau chiar elemente subordonate lumii ficţionale prin corelarea cu anumite dispozitive/compoziţii tipografice.

Considerarea cărţii drept „formă expresivă" motivează extensia conceptului de text pînă la a desemna „toate informaţiile verbale, vizuale, orale şi numerice, sub formă de hărţi, de pagini tipărite, de partituri, de arhive sonore, de filme, de casete video, de bănci de date informatice, pe scurt totul de la epigrafie pînă la tehnicile cele mai avansate de discografie"[2]. Forma tipărită în care apar numeroase cărţi presupune existenţa unei funcţii simbolice a semnelor tipografice, alături de cea iconică sau indicială (cu termenii lui Charles Peirce). Morfologia cărţii, în general, dovedeşte luarea în considerare de către tipografi a unui spaţiu vizual al cărţii, indiferent dacă acesta este acoperit cu semne lingvistice (care pot fi componentele „discrete" – în sens tehnic – ale unor semne iconice) sau cu imagini.

Modalitatea de a semnifica a „originalului" tipografic (de multe ori urmărit de însuşi autorul cărţii) este denaturată, inevitabil, de reeditările realizate la o oarecare distanţă în timp, încît ideea specialiştilor bibliografi că istoria cărţii este o istorie a lecturilor greşite tocmai din cauza rescrierii într-o nouă formă nu mai poate surprinde[3].

O dovadă – atestată de istoria literaturii – că morfologia originală a cărţii, cînd corespunde intenţiilor auctoriale, este generatoare de sensuri complementare o constituie foarte precisa „elaborare" de către James Joyce a textului tipărit din ediţiile *princeps* ale cărţilor sale, preocupare pe care o face cunoscută D.F. McKenzie,

---

[1] Roger Chartier, *op. cit.*, p. 6.
[2] D.F. McKenzie, *op. cit.*, pp. 31-32.
[3] *Ibidem*, p. 48, *passim*.

în paginile ce detaliază semnificații fixate de autor prin cifre, evidente sau numai bănuite, accesibile unei lecturi hiperspecializate. Acesta arată, de pildă, că titlul *Tilly* dat ultimului poem, al treisprezecelea, din volumul *Poems Penyeach* (*Poeme de doi bani*), text avînd douăsprezece versuri plus un rînd pentru titlu, trimite la expresia englezească „Twelve and a Tilly", care ar însemna aproximativ „o duzină plus unu", şi are legătură cu teama superstiţioasă a lui Joyce de cifra treisprezece şi efectele-i funeste în biografia sa[1].

4. Componente ale „codului bibliografic"

În afara elementelor care constituie codul său lingvistic, textul literar „conţine" trăsăturile semantice ale codului bibliografic, legat în primul rînd de modalitatea apariţiei editoriale, de „exemplificarea" sa materială. Un „cod bibliografic" propriu-zis cunoaşte însă o funcţionalitate prea diversă pentru a asculta de un singur principiu, iar în acest sens este cu totul justificată precauţia unor cercetători (nu în toate cazurile la fel de evidentă) de a demarca, sub conul de lumină al aceluiaşi reflector, fenomene din categorii diferite, cum sînt, pe de o parte, „design"-ul copertei/cărţii, aşezarea în pagină, spaţierile, cerneala şi hîrtia etc., iar, pe de altă parte, prefeţele, epigrafele, notele de subsol sau dedicaţiile. Ideea de „aură" a textului, în jurul căreia şi-a conceput Walter Benjamin eseul *Opera de artă în epoca reproductibilităţii ei tehnice*, a putut fi considerată, în această direcţie, destul de generoasă pentru a cuprinde întregul tablou al elementelor editoriale, cu toate că „profeţia" lui Walter Benjamin (după care ceea ce dispare în epoca reproductibilităţii tehnice este aura operei de artă) ajunge să fie insistent invalidată de producţia artistică (post)modernă şi de substituirea materialităţii „clasice" cu formele electronice (virtuale, mimînd concreteţea), din ce în ce mai răspîndite în ultimii ani.

Prezenţa în timp şi în spaţiu, deci în istorie, a operei de artă, condiţie a „autenticităţii" sale, după W. Benjamin, constituind „aura" acesteia, îşi demonstrează vulnerabilitatea faţă de reprodu-

[1] D.F. McKenzie, *op. cit.*, p. 90 şi urm.

cerea mecanică mai ales în cazul artelor în care nu este esențial cuvîntul. Pentru opera literară, modul de existență „auratică" se extinde – cu unele excepții în seria cărora intră și cărțile lui James Joyce – la reproducerea mecanică originală, reprezentată de fiecare nouă editare.

Semnificația operei este transmisă atît prin „codul lingvistic" (cuvintele din opera literară), cît și de „codul bibliografic" – trăsăturile fizice ale operei, avînd dimensiunile simbolică și semnificantă (Jerome McGann, *The Textual Condition*), în așa fel încît nici o viziune editorială nu este ipotetic „cea corectă", pentru că, în afară de manuscrise originale, eboșe și trăsături impuse de editări anterioare, o ediție trebuie să cuprindă toate elementele textuale constitutive pentru opera în cauză în devenirea sa istorică. Devine semnificativ, prin urmare, modul în care manuscrisul și pagina tipărită pun în evidență (fenomen de *foregrounding* tipic literar) caracterul estetic al textului: prin forma fixă etc. Unele reeditări ale textului, care reduc volumul aparatului paratextual, mizează pe o mai intensă valorizare a aspectului estetic, care altfel, o dată cu trecerea în altă epocă, ar putea fi „denaturat" de mesajul de ordin extraestetic al elementelor de paratext excluse la reeditare.

Indiferent cărei arte i-ar aparține opera, aspectele materialității sale sînt semnificative, întrucît, de pildă, coprezența a două sau mai multe sisteme semiotice diferite – imagini într-un text literar, inscripții într-un tablou, pe piedestalul unei statui sau pe frontonul unui edificiu de un anumit stil arhitectural etc. – face ca elementul „străin" pus să funcționeze într-un anumit sens în noul context să devină parte integrantă a operei, mai întîi (pentru că e mai vizibil) în planul materialității, dar deopotrivă în cel al semnificațiilor, să devină așadar trăsătură care *face* specificitatea operei respective. Prin elementele nontextuale adăugate, autorul unui text literar completează seria componentelor semnificante menite să influențeze lectura, alături de prefețe, note de subsol și celelalte secvențe din jurul textului la care literatura, din epocile moderne mai ales, a recurs din ce în ce mai frecvent. Dacă luăm în discuție, de pildă, numai „informația" despre caracterul ficțional al textului pe care urmează să-l citim, aceasta ni se impune ca o trăsătură funciarmente paratextuală, extrasă nu din operă, în sens general,

ci din carte: textul operei nu este îndreptățit, în formele sale „clasice", să vorbească despre propria condiție ficțională, lăsînd pe seama aspectelor formale funcția de semnalare a acestei caracteristici.

5. Statutul paratextului în interiorul unei *poetici relaționale*

Prezența mai multor elemente de paratext în jurul textului constituie o modalitate de „îmbogățire" semnică, într-un „strat" textual căruia scriitorul îi hotărăște densitatea peremptorie pentru a-i vădi aspirațiile: înscriindu-l cît mai potrivit, (și) cu ajutorul paratextului, în comunicarea artistică, scriptorul subliniază modul în care creația sa „respectă" normele oricărui obiect estetic. Specificitatea elementelor de paratext și implicarea mai multor tipuri de relații transtextuale în aceeași secvență atașată textului trebuie luate în considerare în cadrul analizei legate de funcționalitatea fiecărui element. Se relevă astfel trăsături de ordin semantico-stilistic ale titlului, ca „nume propriu" al textului (Jacques Derrida), avînd forță de concentrare sau de dispersie, funcție de „nominalizare" (transformare în nume) a diferitelor elemente morfologice și de „operator de legalitate textuală". De asemenea, apare mai evident rolul jucat de numele autorului în plan stilistic, deci în „funcționarea operei ca simbol", întrucît, în viziunea lui Nelson Goodman cel puțin, o proprietate este de ordin stilistic „numai dacă aceasta trimite o operă la cutare (mai degrabă decît la cutare alt) artist, perioadă, regiune, școală etc.", funcționînd aproape ca o „semnătură individuală sau colectivă"[1], fără ca, totuși, orice proprietate de acest gen să fie stilistică: „Deși un stil este în mod metaforic o semnătură, o semnătură literală nu este o trăsătură a stilului"[2]. O operă de artă este receptată deja în bună parte, pe calea cunoștințelor instituționale, din momentul în care cunoaștem identitatea autorului ei.

---

[1] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, p. 49.
[2] *Ibidem*, p. 50.

Statutul notelor infrapaginale păstrează specificul textului din primele tipărituri şi din manuscrisele ale căror trăsături le moşteneau: glosarea acestuia era atît de bogată, încît ajungea să-l înconjoare complet cu notaţii tipărite în literă mai mică (adnotările depăşeau deseori, ca volum, textul propriu-zis!), de multe ori principală sursă a cunoaşterii conţinutului acelui text în epocă[1]. După ce paragrafele se „degajează", iar glosele se subţiază, acestea din urmă sînt aşezate pe margine, însoţite adesea de imaginea unei mîini ieşind dintr-o manşetă, cu degetul arătător îndreptat spre pasajul vizat. De aici denumirea *manşetei*, element editorial medieval (reluat în ficţiunile ludice din ultimul secol) în care specificul pragmatic al paratextului este intensificat de fenomenul coprezenţei semnice: alături de textul cu funcţie explicativă, interpretativă şi/sau de „apărare" (în faţa eventualelor contestări), apare o imagine în care se combină, ca în toate semnele indiciale repertoriate de semiotică[2], trăsăturile deictice, iconice şi cele intelectual-estetice pe care le presupune crearea interpretantului adecvat. Se presupune că riscul ca perceperea textului să fie împovărată de prea vizibila „chemare" a glosei a determinat, din secolul al XVIII-lea, trimiterea notelor în josul paginii.

Unitatea text–paratext devine mai evidentă atunci cînd operează asupra ei viziunea critică şi viziunea unei lecturi relaţionale, obligatorie pentru cititorul comun contemporan. Un soi de grefă textuală, precum intertextul, este şi ansamblul paratextual, însă diferenţele de statut dintre cele două relaţii transtextuale sînt puternic marcate, cel puţin în privinţa funcţiilor asumate şi a materialităţii scripturale, întrucît intertextul (în sens restrîns) devine vizibil/lizibil în forma citatului mai mult sau mai puţin integrat ficţiunii. Paratextul referă, în planul discursiv al explicitului, la

---

[1] Albert Labarre, *op. cit.*, p. 72.

[2] Poate lămuri îndeajuns această trimitere definiţia dată de Charles Sanders Peirce semnelor indiciale: „Un sinsemn indicial rematic [de exemplu, un strigăt spontan] este orice obiect al experienţei directe în măsura în care el îndreaptă atenţia spre un obiect care îi determină prezenţa. El implică în mod necesar un sinsemn iconic de un fel particular, deşi este cu totul diferit de acesta deoarece atrage atenţia interpretantului spre însuşi obiectul denotat" – *Semnificaţie şi acţiune*, Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 319.

procedee specifice textului acompaniat şi la sensul global al scrierii, iar în dimensiunea implicitului – la însuşi sensul actului de a scrie, ca experienţă a subiectivităţii creatoare în lumea factualului.

6. Perspective asupra paratextului în hermeneutica literară

Dacă în receptarea (specializată a) operelor de artă picturală apropierile conduc la conţinuturi, iar distanţele conduc la forme (Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie*), imaginarul specializat al artelor „prezentative", care nu sînt „sintactic dense", obligă la o permanentă corelare a perspectivelor opuse ca adîncime, ajungîndu-se, prin evitarea atît a reacţiei de *underdistancing*, cît şi a celei de *overdistancing*, la distanţa estetic „corectă" preconizată de autori şi de critici. Ar fi, prin urmare, interesant de urmărit dacă în cazul „atenţiei estetice" (în speţă, al receptării), în general, funcţionează categoriile atribuite de obicei naraţiunii – distanţă, punct de vedere, focalizare, timp, fabulă chiar – şi dacă valabilitatea acestora în contextul actului receptării nu face posibilă discuţia despre un fel de autonomie sau individualizare a universului artistic (re)creat la polul subiectivităţii receptoare.

Din punctul de vedere al statutului său enunţiativ aflat în raport cu textul, discursul paratextual se constituie tocmai într-o formă pre-concepută a atenţiei estetice, care, deşi îşi „conştientizează" caracterul parţial, îl înscrie într-o secvenţă de text definitivă, ca expresie a dorinţei autorului fie de a orienta lectura către intenţia generatoare (neavînd încredere în exerciţiul cititorului), fie de a sancţiona lectura ne-atentă estetic (expunîndu-i ţinte false ale atenţiei, şarjînd convenţiile receptării, manevrînd graniţele ficţiunii sau chiar apostrofîndu-l pe „cititor" – de fapt, cum se va vedea, pe *naratar*, instanţă fictivă – pentru nepriceperea sa în a interpreta opera).

După Bahtin, „omul-subiect unic nu se simte creator decît în artă. Personalitatea creatoare pozitiv-subiectivă este un element constitutiv al formei artistice; aici subiectivitatea ei găseşte o obiectivare specifică, devine subiectivitate creatoare semnificativă

din punct de vedere cultural. [...] Autorul, ca element constitutiv al formei, este activitatea organizată, izvorîtă din interiorul omului total, care îşi realizează sarcina sa în întregime, care nu presupune nimic în afara sa pentru a ajunge la finalizare [...]"[1]. Fiind „organizată din interior", „o activitate neîntrupată, dar care întrupează şi numai după aceea este reflectată în obiectul modelat", personalitatea creatorului s-ar deosebi de aceea – pasivă şi „organizată din exterior" – a omului ca obiect al viziunii artistice, în speţă a personajului, ceea ce îl conduce pe Bahtin la concluzia că „obiectul estetic este o creaţie care include în sine pe creator"[2].

Specificul comunicaţional al cuvîntului ca „material" al literaturii – întrucît şi întru cît autorul intră în relaţie nemediată cu acest fond al potenţialităţii creatoare – particularizează relaţia formă-conţinut pe care se fundamentează comunicarea de tip literar: „raportul dintre formă şi conţinut are aici un caracter aproape dramatic; este deosebit de limpede pătrunderea autorului – om fizic, sensibil şi spiritual – în obiect; este limpede nu numai unitatea inseparabilă a formei şi conţinutului, dar şi noncontopirea lor, în timp ce în alte arte forma pătrunde mai mult în conţinut, într-un fel se materializează în el şi e mai greu de separat şi de exprimat în izolarea ei abstractă"[3].

Expunîndu-şi concepţia despre orientarea dialogică a discursului, Bahtin nu se mulţumeşte doar să remarce existenţa unui mediu al discursurilor „străine" – despre acelaşi obiect, pe aceeaşi temă – cu care intră într-un proces de interacţiune orice nou discurs (este vorba aici despre o „intertextualitate" fundamentală, extinsă pînă la fenomenele „conştiinţei social-ideologice", oarecum nelimitate), ci subliniază rolul acestei alterităţi discursive în termeni fără echivoc: „Discursul nu poate să se individualizeze şi să se modeleze din punct de vedere stilistic decît în procesul interacţiunii vii cu acest mediu specific"[4].

Caracterul „stratificat" al operei, indiferent de arta căreia îi aparţine aceasta, impune şi necesitatea luării în considerare a

---

[1] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982, p. 107.
[2] *Ibidem*, p. 108.
[3] *Ibidem*, p. 109.
[4] *Ibidem*, p. 131.

unei pluralități de niveluri ale atenției la care se raportează paratextul. Viziunea cea mai cunoscută asupra operei de artă ca întreg stratificat, cea a lui Roman Ingarden, pornește de la concepția, de sorginte fenomenologică, a distincției dintre „miezul" obiectiv și esența intențională ale oricărei opere, semnificațiile actualizîndu-se în urma procesului de „concretizare" a acesteia. O proprietate structurală care se manifestă în toate cele patru straturi ale operei de artă literară[1], dar cu precădere în stratul „obiectelor reprezentate", este caracterul schematic, care fundamentează, în opinia noastră, cele mai multe dintre teoretizările asupra „deschiderii" operei. Detașată de actul genezei sale, opera suferă o modificare (schematizare în conținut), urmată de apariția unor „locuri de indeterminare" în interiorul fiecărui strat, iar elementele potențiale pe care doar le sugerează trebuie să fie actualizate și concretizate în actele intenționale ale receptării.

Actualizarea simultană a mai multor funcții ale limbajului în același enunț este desemnată, pînă la un nivel convenabil al invenției terminologice, prin termeni compuși care limitează ulterior (după îngustarea accepțiilor) posibilitățile de combinare ale prefixelor: s-au scris numeroase pagini despre metatext, metacritică, metalimbaj, chiar „meta-teorie" și despre o *metaliteratură* căreia nu i s-ar putea sustrage nici o disciplină legată de instituția literaturii, nici chiar cazul particular genettian al „meta-metaliteraturii"[2]. Nimic nu îi pune la adăpost pe teoreticianul literaturii și pe confrații săi, criticii, de pericolul derivei terminologice, a cărei primă consecință este faptul că redescoperirea unui fenomen deja teoretizat și (re)botezarea lui cu un termen ce reclamă situarea într-o taxonomie se realizează, de obicei, cu o necuvenită ostentație a

---

[1] Grupajul componentelor operei, în funcție de „tipul lor general", este prezentat sintetic de Ingarden: „a) formațiunea *fonetico-lexicală*, în special sunetele cuvîntului; b) *semnificația* cuvîntului sau *sensul* unei unități lexicale de ordin superior, îndeosebi a frazei; c) acel ceva despre care se vorbește în operă, așadar *obiectele reprezentate* în ansamblul lucrării sau în unele din părțile ei, în sfîrșit d) o anumită *imagine*, în care ni se înfățișează concret obiectul reprezentat" – în *Studii de estetică*, Univers, București, 1978, p. 36.

[2] Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Dacia, Cluj-Napoca, 1987, p. 417.

caracterului inovator. O altă consecință o constituie frecventa nesocotire a distincției dintre sensul restrîns și sensul larg la nivelul termenilor (sau al unor segmente semnificative din aceștia), ceea ce îmbogățește ilicit inventarul unităților lexicale care desemnează același fenomen (fapt) literar. Acest gen de parazitare în plan semantic este menționat de Adrian Marino, de pildă, care, în definirea *paraliteraturii*, adaugă și un sens constituit din elemente paratextuale: „literatură care vorbește despre literatură sub formă de manifeste, prefețe, prologuri, eseuri – autoglose etc."[1].

Conceptul de *intertextualitate* necesită o lămurire a accepțiilor care să arate în ce măsură expresia corespunde fenomenelor textuale desemnate. Este interesant de subliniat mai întîi statutul său în raport cu evoluția instituției literaturii. Atunci cînd copia și compilația se constituie în convenție a textelor scrise – în Evul Mediu și la începuturile tiparului aceste practici sînt foarte frecvent întîlnite –, intertextualitatea nu reprezintă un atentat la „literatura legală", așa cum se va întîmpla mai tîrziu, cînd privilegiile editoriale (foarte multe de natură economică) și exigențele de „originalitate" vor da naștere unor inepuizabile jocuri ale mistificării literare (asupra cărora vom reveni).

Este greu de prevăzut astăzi dacă ezitările terminologice privind fenomenele creației artistice își vor găsi o soluție eficientă, care să elimine situațiile de cvasiomonimie și de „tropologie" nejustificată a discursului teoretic, specifică situațiilor în care și *partea* și *întregul* poartă aceeași denumire. O astfel de sinecdocă teoretică neintenționată apare în relația dintre sensul larg și sensul restrîns ale termenului *intertextualitate*, definită convenabil, deși ușor lipsit de nuanțare, de către Michael Riffaterre, drept modalitate prin

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 418. „Invarianța terminologică" este ignorată adesea de autorii formulelor critice moderne, fapt pe care A. Marino îl explică fie prin necunoașterea precursorilor, fie prin „originalitatea" cu orice preț. Astfel, ilustrînd persistența terminologiei legate de viziunea asupra criticii ca act de creație, el recunoaște în definirea „scriiturii" de către Roland Barthes „o propoziție tipică romantismului critic", iar în metafora teoretică a palimpsestului (G. Genette) – o idee formulată anterior de B. Croce, care folosea, „inclusiv pentru a defini critica", fenomenul „scrierii" *peste* „scriere", al notării „printre rîndurile șterse ale pergamentului" – v. p. 412 și urm.).

care textul intră în relație cu toate celelalte texte ce-i pot fi asociate. Indistincția funcțională este evidentă. În cîteva decenii de teoretizare intensă, conceptul a fost utilizat atît în acest sens larg, cît și în sensul specializat, instituit o dată cu (post)textualismul relațional al lui Genette, în a cărui viziune intertextualitatea desemnează relațiile de coprezență pe care un text le poate stabili cu texte anterioare (intertextualitate „către înapoi"), pe calea citatului, plagiatului sau aluziei[1]. De altfel, Genette subliniază extensia pe care o operează definiția lui Riffaterre, pînă la totalitatea fenomenelor relaționale dintre texte diferite (ceea ce numește Genette „transtextualitate"), precum și identificarea intertextualității cu literaritatea (rol pe care Genette îl atribuie, de asemenea, „transcendenței textuale"[2]).

Adepții (sau criticii) textualismului au de înfruntat, așadar, „ipocrizia" (în sens etimologic) nu numai a fenomenului studiat, aflat mereu cu un pas înaintea teoretizărilor, ci și a semnificațiilor atribuite aceluiași termen. Teoria modernă despre practici literare tradiționale va avea, probabil pentru mult timp, o doză de ambiguitate, care, paradoxal, i-ar putea conferi fiabilitate. În consecință, nu mai sînt surprinzătoare remarcile unui specialist care definește fenomenul dintr-o perspectivă-limită: „Faptul că [intertextualității] i se spune, uneori, și hipertextualitate sau «literatură de gradul doi», «secundă», nu schimbă situația. Orice formă de imitație, reluare, transformare literară este *eo ipso* intertextualitate. Toate textele pleacă de la alte texte. [...] Relațiile literare oral/scris, popular/cult sînt, de asemenea, forme, în sens larg, de intertextualitate. Cît privește literatura scrisă, pot fi clasate la rubrica intertextualitate toate relațiile directe și imediate dintre textele scrise, de la suprapunere și întrepătrundere, pînă la contactele și influențele de diferite tipuri"[3]. În ce măsură sensul larg al termenului *intertextualitate* eludează nuanțele obligatorii și regula criteriilor pertinente credem că este evident.

Denunțînd „eroarea fundamentală a disocierii fond/formă", Adrian Marino subliniază că, „în realitate, conținutul doar se reali-

---

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 385.

zează în formă, se absoarbe în formă, se «purifică» prin dizolvarea în formă şi prin formă"[1]. Formulări de tipul celor ale lui Hegel („aparenţa sensibilă a ideii") sau Benedetto Croce („coincidenţa conţinutului cu forma, a intuiţiei cu expresia") motivează opinia teoreticianului român, în a cărui perspectivă „fiecare «conţinut» are şi constituie doar propria sa «formă»". Acesta explică, de altfel, şi succesul formalismului prin faptul că „forma" este asimilată mai uşor ideii de frumos poetic-literar decît „fondul", în care receptorul – specializat sau nu – identifică „totalitatea valorilor heterogene specificului literar"[2].

Interesul lucrării de faţă – „comunicarea artistică" – implică studierea paratextului prin raportare la caracterul estetic „tranzitiv" sau „intranzitiv", ţinînd seama de accepţiile date funcţiei estetice intenţionale (funcţie artistică, după Gérard Genette[3]) şi relaţiei estetice atenţionale de către teoreticienii esteticii relaţionale.

7. Integrarea estetică a stilului şi implicaţiile paratextuale

În sinteza sa privind modalităţile în care arta făureşte lume (ficţională), Nelson Goodman distinge cinci simptome ale esteticului (contestate frecvent, dar relevînd o remarcabilă coerenţă a perspectivei), în a căror definire joacă un rol însemnat şi paratextul: densitatea sintactică (trimiţînd la un mod de articulare a semnificanţilor), densitatea semantică (articulare a semnificaţilor), „saturaţia (sintactică) relativă", exemplificarea şi referinţa multiplă şi complexă[4]. Acestea constituie indiciile simbolizării, proces care, în

---

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 252.

[2] *Ibidem.*

[3] Gérard Genette, *Opera artei*, Volumul II, *Relaţia estetică*, Univers, Bucureşti, 2000, p. 5 şi urm. Ne vom referi în continuare la mai multe aspecte discutate de Genette în acest al doilea volum, deoarece sinteza făcută de teoreticianul francez însumează calităţile de actualitate, pertinenţă a observaţiilor şi cuprindere care o recomandă ca demers asupra receptării operei de artă.

[4] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, p. 91.

accepția dată de Goodman, echivalează cu „funcționarea ca operă de artă"[1].

Paratextul împărtășește (și este implicat în) condiția estetică a operelor literare, care – aspect definitoriu pentru operele de artă, în general – „provin dintr-o *intenție* estetică și exercită, deci, o asemenea funcție"[2], în timp ce obiectele nonartistice nu pot provoca decît un *efect* estetic atențional. Sentimentul receptorului că un obiect a fost produs cu o intenție cel puțin parțial estetică poate fi dat în aceeași măsură de text și de paratextul său, cu toate că acesta din urmă face parte din spațiul indecis dintre text și *hors-texte*, specific, în aparență, comunicării nonartistice. Este puternic implicat paratextul în actualizarea operei literare și datorită prezenței sale uneori decisive pe ambii versanți ai existenței oricărei opere: *intențional*, denotînd o proprietate constitutivă a acesteia, la polul subiectivității creatoare, și *atențional*, denotînd *intenționalitatea* în sens larg manifestată la polul subiectivității receptoare, „țintind" obiectul estetic (nu un scop), chiar dacă într-un mod diferit de cel al intenționalității creatoare[3]. Genette precizează că „*intenția estetică* a artistului [...] este în esență faptul de a viza o atenție (sau receptare) estetică" și realizează apropierea opoziției *intențional/atențional* de distincția din lucrările sale anterioare, între *constitutiv* și, respectiv, *condițional*. „Deschiderea" sau „închiderea" operei de artă poate fi judecată, în consecință, și după gradul de implicare a criteriului *atenției* în percepția asupra proprietăților acesteia, care pot fi „exemplificate" literal (prin predicate precum „Acest text aparține genului liric") sau figurat (cînd predicatul „exprimă" prin metaforă – „Acest text dramatic emană duioșie" – sau „evocă" prin metonimie – „Acest vers din Hlebnikov este pușkinian")[4].

Paratextul verifică în practica textuală ipoteza emisă de Genette în teoria sa despre receptarea obiectelor estetice (considerate „semiopace"), întrucît „valorile de exemplificare (cele bazate pe un

---

[1] Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 91.
[2] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 5.
[3] *Ibidem*, p. 15.
[4] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Univers, București, 1994, p. 181 și urm.

mod de referință funcționînd în sens invers față de denotație, adică de la obiect la predicat, *n.n.*) nu abolesc valorile denotative (cînd acestea există), ci li se adaugă"[1]. Ceea ce înseamnă că atenția acordată anumitor proprietăți ale operei (textului) cu ajutorul (sau datorită însești existenței materiale a) paratextului nu alterează percepția asupra obiectului (universului) reprezentat în opera respectivă. Paratextul accentuează „perceptibilitatea" formei operei de artă, o face mai susceptibilă de a fi (re)considerată ca obiect, ceea ce nu obliterează efectul de semnificare (prin receptare, în general), ci îi adaugă semnificații noi[2].

„Opacifierea" enunțului este integrată teoretic și de pragmatică, mai ales în privința implicațiilor pe care acest fenomen le are în „procesele" referențialității și identificării (acestuia din urmă fiindu-i corelat prin excelență, în opera de artă, numele autorului ca element de paratext). Aspectele pragmatice ale reflexivității au, la rîndul lor, un rol însemnat în stabilirea contractului de ficționalitate presupus de constituirea unei obiectualități artistice. Neputînd fi obiectul unei referințe identificatoare, pentru că „poate fi indicat sau arătat, dar nu luat drept referință sau descris"[3], „eu" fundamentează o „reflexivitate fără ipseitate", un „se" fără „sine însuși" (*„soi-même"*, la Ricœur) paradoxal. Valorile de exemplificare și cele denotative cu ajutorul cărora operează teoreticienii receptării artei funcționează în mod asemănător în cadrul mai general al enunțării: „Reflexivitatea caracteristică a lui *a face* al enunțării seamănă mai mult cu o referință inversată, o retroreferință, în măsura în care trimiterea se face la *factualitatea* care «opacifiază» enunțul"[4].

Dacă experiența estetică presupune sau nu „atenția intranzitivă" urmată fără întîrziere de „aprecierea" de același fel și dacă imanența obiectului estetic presupune existența unor semnificații încarnate în el, „reflexive", și nu „transcendente", care concentrează și captează întreaga noastră atenție perceptivă – toate acestea,

---

[1] Gérard Genette, *Opera artei*, Volumul II, *Relația estetică*, Univers, București, 2000, p. 58.

[2] *Ibidem*, p. 61.

[3] Paul Ricœur, *Soi-même comme un* autre, Seuil, Paris, 1990, p. 62.

[4] *Ibidem*, p. 64.

nuanțate fără parcimonie de Gérard Genette în cartea sa[1], rămîn în afara fenomenelor discutate în legătură cu stilistica și poetica paratextului, însă conduc la o perspectivă relevantă pentru analiza rolului elementelor din jurul textului, în funcție de opoziția de natură estetică dintre *tranzitiv* și *intranzitiv*. Întrucît textul are, de obicei, un statut de element ale cărui semnificații imanente sînt condiționate de *atenția* orientată prin paratext, acesta din urmă, ca apendice de sorginte auctorială sau doar editorială transgresează frontierele impermeabile ale opoziției amintite. Semnificațiile paratextului se construiesc pornind de la statutul său de element transcendent textului, în timp ce semnificațiile *tranzacției (estetice)* realizate/intermediate de paratext se găsesc în textul propriu-zis. Bucla se poate închide de două ori: întîi pentru că însuși textul poate evada din convențional, conferind paratextului semnificații legate de contestarea – procedurală și, în același timp, imanentă – a instituției care îi asigură statutul (de pildă, textele canonic-anticonvenționale, majoritatea parodii), apoi pentru că atenția (aparent?) tranzitivă a paratextului față de text trebuie să devină obiect al atenției intranzitive a cititorului.

Caracterul estetic al obiectelor susceptibile de a capta atenția intranzitivă trebuie acordat și obiectelor care mimează (în scopul persuasiunii) apartenența la categoria nonesteticului, prin urmare modul intranzitiv ajunge să înglobeze disimulate forme ale tranzitivității pure, încît sintagma din titlul lucrării – „...în comunicarea artistică" – nu mai necesită o restrîngere a cîmpului cercetării la elementele de paratext cu caracter estetic „intranzitiv", cele care să impună deci o atenție „intranzitivă" sau „dezinteresată". De altfel, paratextul nu poate susține o atenție nonestetică față de operă nici cînd nu există o legătură evidentă între ceea ce el „exprimă" și vreun element de pe orice nivel textual (de exemplu, un titlu al operei muzicale fără pertinență în context sau o prefață care nu ar face nici o referire la text), nici atunci cînd discursul ce „escortează" textul ar sublinia sensurile morale (estetic tranzitive) actuale ale lumii ficționale (există numeroase prefețe sau postfețe în care autorii le explică oamenilor de bine semnificațiile morale

[1] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 26 și urm.

ale faptelor săvîrşite de personaje, două cazuri fiind celebre: Samuel Richardson, în romanul *Pamela*, şi Lev Tolstoi, în *Anna Karenina*). Însă nu acest gen de atitudini nu întru totul „tranzitive" fac imposibilă existenţa paratextului auctorial nonestetic, ci rolul fundamental al paratextului – exhibarea atenţiei estetice.

Un ultim simptom al artisticului care, în sinteză, îşi subordonează modalităţile de funcţionare a paratextului în interiorul relaţiilor pragmatică, semantică şi sintactică prin care semnifică opera este „pluralitatea operală"[1]. Teoreticianul francez, pornind de la concepţia despre artă a lui Nelson Goodman, conchide original că între *Don Quijote* al lui Cervantes şi *Don Quijote* al lui Pierre Menard (acelaşi text, dar doi „scriptori" inevitabil diferiţi) apar deosebiri pertinent-identificatoare la cel de-al treilea nivel de semnificare prin lectură: cel al interpretării care transcende semnificaţiile literale (succedînd identificării literă cu literă a lanţului „sintactic" al textului şi perceperii cuvînt cu cuvînt şi frază cu frază a semnificaţiei sale literale[2]). Altfel spus, diferenţele dintre „ocurenţe" succesive ale aceluiaşi text apar nu în ceea ce priveşte sensurile lor literale, ci „între două interpretări ale sensului literal, care determină două contexte istorice şi filosofice"[3]. Caracterul peremptoriu al peirceanului *token* din dimensiunea pragmatică a operei de artă, în detrimentul corelativului *type*, era subliniat în mod similar de Paul Ricœur, în ipostaza sa de teoretician al enunţării: „Actul de enunţare, înţeles ca fapt mundan, se poate spune că nu are loc decît o singură dată şi că nu are existenţă decît în clipa în care produce enunţarea"[4].

Diferenţa genettiană dintre cele două texte identice, un mod de a conota considerat de ordin „filosofic", pentru care inventează termenul de *transnotaţie*[5], „ţine nu de modul de a denota, ci de faptul că ideea denotată, după Borges, denotă la rîndul său, aşa cum un

---

[1] Gérard Genette, *Opera artei*, Volumul I, *Imanenţă şi transcendenţă*, Univers, Bucureşti, 1999, pp. 260 ş.u.

[2] *Ibidem*, p. 275.

[3] *Ibidem*, p. 277.

[4] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 66.

[5] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 278.

indiciu îşi denotă cauza"[1]. Un soi de intertextualitate cu efecte divergente în planul receptării, *„écart*-ul" produs de schimbările de context dă naştere „valorilor transnotative", care constituie majoritatea conotaţiilor posibile în contextul noii lecturi a aceluiaşi text.

În situaţiile de receptare care ar risca să rămînă indecise (ca să nu spunem nefuncţionale), paratextul are rolul de a face nu pur şi simplu context dezambiguizant, ci context estetic (dar, vom vedea, numai într-un mediu adecvat pentru acest tip de comunicare). Criteriul „referinţei multiple şi complexe", aplicat de Nelson Goodman în judecata asupra obiectelor susceptibile de a fi (de) artă, cuprinde, în sistemul extensiv-estetic al lui Genette, moduri de „pluralitate semantică" precum ambiguitatea şi „transnotaţia figurală". Este elocvent, în acest sens, modul în care activitatea predicativă (altfel spus, receptarea) a cititorului este constrînsă de un titlu cu „exemplificare multiplă"[2]: *Simfonia fantastică*, *Rondelul rozelor de august*, *Natură moartă cu vază albastră* etc. Se înscriu în această categorie şi numeroase „piese" de *ready-made*, devenite obiecte de artă pentru că există *intenţia* „autorului", spaţiul, instituţional acceptat, al expunerii între obiecte neîndoielnic estetice şi *identificarea/declararea* ca atare cu ajutorul titlului (insuficientă, totuşi, în afara mediului propriu-zis artistic, dacă luăm drept exemple *Pasărea în zbor* a lui Brâncuşi şi portretul lui Stravinski făcut de Picasso în manieră cubistă, considerate, după logica infailibilă a vameşilor, prima – obiect industrial cu statut vamal prohibitiv, celălalt – un posibil plan pentru atacurile inamicilor, în timpul războiului).

Cum contribuie însă, în mod specific, paratextul la stabilirea statutului (fie constitutiv, fie condiţional) al operei de artă? După Genette, care reformulează şi amendează precepte anterioare ale lui Erwin Panofsky, „operele de artă, definite prin prezenţa intenţiei estetice, pot să comporte şi o funcţie «practică», nu întotdeauna şi chiar rareori neglijabilă, de tip utilitar (edificii, haine, «obiecte de artă») sau «comunicaţional» (literatură, pictură, sculptură: toată gama artelor «reprezentative», în accepţia lui Souriau) – sau de

[1] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 278.

[2] Gérard Genette, *op. cit.*, Volumul II, *Relaţia estetică*, Univers, Bucureşti, 2000, p. 63.

alt fel [...]. Singurele opere cu statut artistic constitutiv şi relativ «pur» ar fi cele care nu comportă nici o funcţie practică, nici denotativă, cum sînt cele («prezentative», după Souriau) ale muzicii instrumentale sau ale picturii şi sculpturii abstracte, dar fără îndoială şi cele care reies din categorii stabilite ca artistice în ochii autorului sau ai receptorului sau ai amîndurora: în acest sens, un tablou, o sculptură, un poem, un roman, un palat, o haină *haute couture*, oricare ar fi aici greutatea respectivă a conţinutului sau a funcţiei, sînt de obicei primite ca opere de artă fără necesitatea chestionării asupra prezenţei sau nu, la originea lor, a unei intenţii artistice care este considerată ca fiind sigură în producţiile de acest fel"[1].

Paratextul e o „cale laterală" insuficientă pentru a dovedi validitatea unor ipoteze de interpretare. Elementele sale fac parte (cel mai frecvent) din circumstanţele „genetice" ale operei, mai mult sau mai puţin cunoscute de cititor şi acţionînd „în rău sau în bine, asupra receptării şi, în special, asupra aprecierii unei opere"[2]. Pledoaria lui Genette în favoarea unei receptări „complete" a obiectelor estetice, cu alte cuvinte a tot ce propun acestea unei receptări dacă nu mai sensibile, cel puţin mai informate, pare să o continue pe aceea legată „strict" de transtextualitate, încît nu mai poate surprinde – este vorba de a impune o conduită a „relaţiei estetice" – faptul că o bună parte din demonstraţia despre „opera artei" are drept obiect, de fapt, transcendenţa operală. Chiar dacă operele de artă în care să intre în joc relaţii cu spaţii de reprezentare (discursuri, în literatură) străine sînt „cazuri marginale", pregnanţa datelor tehnice, susţine motivat Genette, poate constitui una dintre universaliile creaţiei artistice. Prin intenţionalitatea inerentă, operele de artă solicită o atenţie specifică (artistică, nu doar estetică, în viziunea sa), mai intensă decît în cazul obiectelor ce „reprezintă" frumosul natural, iar această intensitate este impusă de „datele tehnice" mobilizate în ceea ce numim poetica operei de artă, care au, fără îndoială, „pertinenţă estetică"[3].

---

[1] Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 150-151.
[2] *Ibidem*, p. 161.
[3] *Ibidem*, p. 174.

Relaţia complexă a unei opere cu altele – ale aceluiaşi autor, din aceeaşi epocă şi cultură, din sfera aceluiaşi gen – este „pertinentă în măsura în care aceasta presupune o comunitate intenţională – individuală sau colectivă, conştientă sau inconştientă – din care se consideră că provine“[1]. Opera de artă este „obiect estetic intenţional“ sau „artefact cu funcţie estetică“[2] şi „poate fi interpretată fie în mod obiectiv şi ontologic («pentru *a fi* o operă de artă, un obiect trebuie să provină efectiv dintr-o intenţie estetică»), fie în mod subiectiv şi funcţional («pentru a *funcţiona ca* o operă de artă, un obiect trebuie să fie primit ca provenind dintr-o intenţie estetică»)“[3]. Aparţinîndu-i propriu-zis receptorului, experienţa estetică poate să evoce, după Mikel Dufrenne, experienţa genezei operei şi are drept *corelat* obiectul estetic[4], întemeindu-se pe un acord care legitimează logosul condiţionat de relaţia dintre obiect şi conştiinţa pentru care el există: „între lucru şi cel care-l percepe există un acord anterior oricărui logos“[5].

Din această perspectivă, stilul poate constitui acel ansamblu al trăsăturilor unei opere care îi produc receptorului reacţia de încadrare în mai multe clase („intenţionale“) în acelaşi timp, aşa cum un eşantion este pus în relaţie, de către „receptorul“ său, cu mai multe calităţi ale întregului, pe care le ilustrează („exemplifică“, spun esteticienii). Indicaţiile „paratextuale“ (concept ale cărui sensuri sînt extinse de Gérard Genette atît cît să cuprindă fenomenul de transcendenţă operală din toate artele) pe care le primeşte receptorul dau naştere clasificărilor „neautomate“ (adesea anti-automate) ce fac din opera receptată *hic et nunc* un fel de eşantion al mai multor clase estetic instituţionalizate.

Statutul stilului din perspectivă estetică vizează în primul rînd modalităţile de a *realiza, materializa, actualiza, institui* opera de

---

[1] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 202.

[2] Gérard Genette *op. cit.*, Volumul I, *Imanenţă şi transcendenţă*, Univers, Bucureşti, 1999, pp. 10 ş. u.

[3] Gérard Genette, *op. cit.*, Volumul II, *Relaţia estetică*, Univers, Bucureşti, 2000, p. 243.

[4] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. I, Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 23.

[5] *Ibidem*, p. 24.

artă, iar rezultatul concret al acestor înfăptuiri poate constitui o *modalitate* de a înfăptui pentru alte realizări artistice[1]. Prin această modalitate de împrumut, anumite conținuturi, o dată acceptate de instituție, devin procedee. Avînd trăsături caracteristice „atît subiectului, cît și formulării, atît conținutului, cît și formei"[2], dacă acceptăm formularea generalizatoare la nivelul tuturor artelor a lui Nelson Goodman, stilul nu mai poate fi legat doar de aspectele „afectiv și expresiv" pe care le preconiza Charles Bally. „Stilul privește exclusiv funcționarea unei opere ca simbolică" și constă în acele „aspecte ale funcționării simbolice a operei care sînt caracteristici ale autorului, ale perioadei, ale locului sau ale școlii"[3]. Implicarea acestor atribuiri în procesul de „comprehensiune a operelor ca artistice" este pusă de Goodman pe seama faptului că „proprietățile stilistice au o semnificație estetică mai directă decît proprietățile non-stilistice care facilitează atribuirea"[4].

Evidențiind caracterele distinctive ale procesului de comunicare de tip literar, Michael Riffaterre definește stilul literar drept „orice formă *scrisă individuală cu intenție literară*, adică stilul unui autor sau, mai degrabă, al unei opere literare izolate (...), sau chiar al unui pasaj ce poate fi izolat"[5], definiție în care *intenție* nu este echivalent cu „ceea ce autorul a vrut să spună", iar *literar* înseamnă pentru teoretician „orice scriere care (...) se impune atenției prin forma sa"[6]. Stilul, în definiție generală și considerată stîngace de însuși autorul ei, ar constitui „o subliniere (*emphasis*) (expresivă, afectivă sau estetică) adăugată informației transmise prin structura lingvistică, fără alterare de sens"[7], iar în definiția remaniată, „punerea în relief care impune atenției cititorului anumite elemente ale secvenței verbale, astfel încît acesta nu le poate omite

[1] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, pp. 37 ș.u.
[2] *Ibidem*, p. 41.
[3] *Ibidem*, p. 50.
[4] *Ibidem*, p. 54.
[5] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p. 29, subl. aut.
[6] *Ibidem*, p. 30.
[7] *Ibidem*.

fără să mutileze textul şi nu le poate descifra fără a le considera semnificative şi caracteristice (...)"[1]. Structura stilistică a unui text este generată de „o secvenţă de elemente marcate în contrast cu elemente nemarcate, de diade, de grupuri binare ai căror poli (context, contrast în raport cu acest context) sînt inseparabili, inexistenţi independent unul de altul (fiecare fapt de stil conţine deci un context şi un contrast)"[2]. Devenit fundal relativ neutru al raportărilor impuse de elementele marcate (un fel de grad zero relativ din teoria tensională a metaforei la Jean Cohen şi Paul Ricoeur), „contextul sporeşte efectul stilistic al procedeului. El măreşte contrastul stabilit de microcontext"[3].

Contextul stilistic supraordonat al comunicării literare cuprinde în sine toate trăsăturile instituţionalizate şi organizate într-un canon al producerii şi receptării operei. Înţeles ca *„pattern lingvistic întrerupt de un element care este imprevizibil"*[4], el face posibil fenomenul rupturii ca formă de (re)asociere contextuală, de relaţionare a elementelor ce semnifică într-un nivel superior.

Forţa de persuasiune a discursului paratextual este sporită de faptul că acesta funcţionează prin (realizează un) contrast. Discursul marginal, în general, este discurs de contrast, care constituie o formă doar în măsura în care organizează funcţional o substanţă ce devine, *astfel*, semnificativă, din perspectiva „lingvisticii integrale" a lui Eugeniu Coşeriu: „considerăm ca *formă* toate trăsăturile de *substanţă* care sînt funcţionale"[5].

8. Comunicarea artistică şi poetica paratextului

Spre deosebire de comunicarea lingvistică, „în comunicarea estetică, semnificaţia poetică nu rămîne egală cu ea însăşi în trece-

---

[1] Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 31.

[2] *Ibidem*, pp. 65-66.

[3] *Ibidem*, p. 84.

[4] *Ibidem*, p. 57, *subl. aut.*

[5] Eugeniu Coşeriu, *Lingvistica integrală*. Interviu cu Eugeniu Coşeriu realizat de Nicolae Saramandu, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, pp. 119-120.

rea de la emițător (poetul creator) la receptor (cititorul), iar «starea poetică» a creatorului este diferită de «bucuria estetică» a cititorului. [...] Limbajul poetic nu ocupă, între poet și cititor, aceeași poziție pe care o are limba între emițător și receptor"[1]. La polul întîi al comunicării, acela al creatorului (poetului), funcția poetică înseamnă, potrivit lui Roman Jakobson, „proiectarea echivalențelor din planul paradigmatic în cel sintagmatic".

Comunicarea artistică se desfășoară după coduri multiple și de o rigoare relativă. Codul comunicării literare este unul secundar, suprapus peste cel lingvistic, care funcționează în complementaritate cu subcodurile retoric, simbolic, mitic, tematic, generic, ideologic, istoric etc., polisemiei limbajului corespunzîndu-i pluridimensionalitatea textului. Încadrarea comunicării literare în comunicarea culturală îi îndreptățește pe specialiștii în teoria literaturii și a comunicării să afirme că mesajul primordial și esențial al literaturii este de ordin cultural[2]. Însă, deși o literatură cu identitate pregnantă este expresia codului literar integrat culturii care-i dă identitatea, schimbul real al identităților este altul decît îl înfățișează afirmațiile insuficient nuanțate, potrivit cărora (macro)semnele literare ar fi „semne culturale de aplicație literară"[3]. Există întotdeauna un complex de „coduri limitative și prescriptive", de stereotipuri culturale fără mijlocirea cărora comunicarea artistică nu s-ar putea înfăptui, însă, în același timp, contextul în care funcționează aceste stereotipuri culturale își modifică relațiile interne sub influența unui nou cod sau a operelor care se emancipează de rigorile tradiției.

Ceea ce deosebește textul oral de cel scris este faptul că, o dată „desprins" de autor, discursul are un sens care nu mai coincide cu intențiile auctoriale în ceea ce privește semnificația: este ceea ce confirmă ipoteza că orice modificare de context semnifică. Iar modificările contextului pot interveni atît în plan temporal, cît și în perspectivă spațială.

---

[1] Dumitru Irimia, *Pentru o teorie a semnului poetic*, în *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, I, Cluj, 1980, p. 146.

[2] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 182.

[3] D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în „Commedia" lui Dante*, Univers, București, 1979, pp. 19, 32; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 282.

În esență, între cultură și literatură relația de metonimie este una atipică, partea și întregul ajungînd, la limită, la o condiție de egalitate asemănătoare aceleia pe care hermeneutica o postulează în cazul relației dintre istoria factuală și narațiune (Paul Ricœur)[1], iar antropologia – în cazul relației dintre istorie și mit (Gilbert Durand)[2]. În mod obișnuit, codurile culturale și le subsumează pe cele ale literaturii (chiar și cînd aceasta, printr-o mișcare incoercibilă, produce o mutație de ordin cultural), după modelul relației de incluziune din logică: noțiunile cu sferă mică, dar conținut bogat sînt cuprinse în noțiunile cu sferă mare și conținut sărac. Intensitatea participării la semnificație poate constitui, în acest sens, un criteriu pertinent.

De fapt, elementele triadei limbă-cultură-literatură se află într-un echilibru dinamic care presupune relații binare dintre cele mai diverse, de la respingerea parțială pînă la întrepătrunderea substanțială. Ele au însă o dimensiune obligatorie: comunicarea. Elementele lor constitutive și-au păstrat valențele comunicaționale chiar și în afara uzajului, ca elemente paradigmatice de inventar, și sînt actualizate numai în interiorul unui proces de comunicare.

Desfășurat în spațiul privilegiat al interacțiunii cu receptorul, paratextul poate constitui, prin schimbarea de semnificație produsă, un semn al necesității de a activa o hermeneutică a textului cu aparat editorial complex. Diferențele dintre text și paratext țin însă nu numai de tipurile de intenționalitate, de funcțiile limbajului și de criteriile specifice *mimesis*-ului pe care le implică, ci și de statutul comunicațional al discursului, care se instituie prin jocul mereu neasemănător între transparență și opacitate: chiar în situațiile în care țesătura de semne din paratextele extinse, cum

---

[1] „Narațiunea împrumută de la istorie tot atît cît împrumută istoria de la narațiune"– Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, Seuil, Paris, 1983, p. 125.

[2] „Mitul este cel care, într-un fel, împarte rolurile în istorie și decide ce anume «alcătuiește» momentul istoric, sufletul unei epoci, al unui secol, al unei vîrste a vieții. Mitul este modulul istoriei, și nu invers. [...] mitul este sistemul ultim de referință începînd de la care se înțelege istoria [...], și nu invers. Mitul o ia înaintea istoriei, o atestă și o legitimează, tot așa cum Vechiul Testament și «figurile» sale garantează pentru creștin autenticitatea istorică a lui Mesia. Fără structurile mitice, nu e posibilă înțelegerea istoriei"– Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, Nemira, București, 1998, p. 29.

sînt prefețele și unele note de subsol, ajunge să „reprezinte" o „obiectualitate de tip propriu" (Wolfgang Kayser), un *ontos* autonom, comunicarea cu receptorul intermediată de aceste secvențe textuale se face prin deturnarea tranzitivității, așadar prin negarea propriului caracter material (rețeaua de semne ce constituie paratextul *în sine*) și punerea în valoare ca enunțare despre ceva, ca discurs despre textul care face posibilă existența sa. În această perspectivă cvasireferențială, între textul literar care se constituie în discurs despre Lume și paratextul ca discurs despre Text există asemănări, dar și deosebiri la fel de marcate în planul modalităților comunicării cu receptorii. Metafora sau metonimia ca moduri ale referențialității sînt posibile doar după ce semnul (textul) renunță la propria opacitate.

Implicarea în atît de numeroase situații de comunicare artistică, alături de caracteristicile sale transgenerice, transistorice și chiar transculturale fac din paratext un concept estetic esențial, de care – fără exagerări în genul supraevaluării sau al anulării dependenței de text – interpretarea operei de artă nu mai poate face abstracție fără să altereze o parte importantă a semnificației.

9. Statutul paratextului

Moduri de „transcendență" artistică și „comunicarea" cu alte dimensiuni transtextuale

Trecerea de la cultura orală la comunicarea pe calea scrisului produce o „revoluție lentă" a societății și a istoriografiei, tradiției fiindu-i atribuite ulterior un spațiu și o durată considerate periferice, proprii faptelor sociale a căror aventură istorică rămîne în afara dimensiunii scripturale[1]. Într-un alt plan al manifestărilor comunicaționale, la fel de activă – și supusă unor legi de funcționare asemănătoare – este relația *central–marginal* în cazul textului literar, care își exilează în mod spectaculos către periferie și, în general, către locurile marcate de efortul constructiv, enunțarea

[1] v. și Michel de Certeau, *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*, Polirom, Iași, 1996, pp. 13-14.

paratextuală, orientată pragmatic. Dincolo de această similitudine datorată, probabil, unei reguli a maximei eficienţe a comunicării, trebuie însă subliniată mutaţia suferită de funcţiile elementelor de paratext o dată cu trecerea de la oral la scris.

Textul tipărit, atunci cînd se constituie din forme vizibil dialogice – replicile personajelor din piesele de teatru sau din naraţiune, respectiv expresia unui eu liric –, dar şi în formele dialogismului intrinsec pe care îl mediază adesea, poartă semnele unui soi de oralitate („vocalitate", după Paul Zumthor), mai uşor de perceput în epocile vechi ale literaturii, putînd fi atribuită nu numai modului de a recepta textul, ci şi trăsăturilor sale constitutive.

Fenomenul contemporan al „comunicaţiilor de masă" implică o extrem de amplă extensie a mediilor nonscripturale, care captează şi integrează o parte tot mai însemnată din literatura scrisă, depăşind atît cadrul dihotomiei *oral/scris*, cît şi dimensiunile tradiţionale ale publicului, condiţionat cîndva de anumite cunoştinţe şi afinităţi elective. Pe de altă parte, noţiunea de text este legată de funcţia de „a produce sens", ceea ce motivează perspectiva care acordă statutul de text oricărui fenomen semiotic prin care se realizează o transgresare a semnificantului. Devin, astfel, *text* limbaje nonverbale precum cel pictural sau corporal, chiar şi (sau mai cu seamă) în situaţiile în care nu este vizată comunicarea artistică.

Literatura cultă se caracterizează printr-o oralitate de diverse grade, prin care textul (scris) simulează punerea în relaţie a cel puţin două „voci", însă, dincolo de determinările temporale, orice text este enunţ care preconizează sau doar mimează enunţarea, cum se întîmplă în cazul textului dramatic ori în proza în care mai multe voci narative sînt active. Pentru a face mai vizibilă această dimensiune a discursului lor, scriitorii apelează la diverse strategii ale implicării, cum sînt elementele de paratext sau procedeul retoric al apostrofei, în interiorul textului, prin întreruperea enunţării diegetice. Este reprezentată astfel o manieră bine definită de a impune prezenţa unui autor – performer al enunţului.

Aşa cum, la nivelul frazei, semnele de punctuaţie – combinate, de pildă, cu multă imaginaţie de I.L. Caragiale, însă eliminate de poeţii care vor să marcheze astfel continuitatea enunţării sau un element supralingvistic ţinînd de ideologie – păstrează în pagina

scrisă sau tipărită caracteristici ale intonației, în același mod funcționează, într-o percepție nedeterminată estetic, elementele de paratext în raport cu textul. Poate fi aceasta un semn al necesității resimțite de autorii de literatură de a suplini absența locutorului sau de a o înlocui cu o prezență fantomatică, prefigurată schematic prin elemente grafice și pragmatice, însă actualizată diferit de fiecare receptor în parte.

Ca *transcriere*, ca act creator, elementele de paratext se diferențiază de alte tipuri de discurs: dacă, de exemplu, jurnalul reprezintă un caz literar particular, individualizat în mod decisiv, al necesității de a transcrie, de a copia, de a reduplica, eventual de a rescrie în vederea editării (condiție obligatorie, după Alexandru Călinescu[1]), enunțul paratextual pare să se situeze la polul opus, întrucît este construit aproape întotdeauna pentru a răspunde unor exigențe editoriale și constituie, totodată, elementul ordonator, din același punct de vedere, pentru operele pe care le însoțește și le identifică.

Elementele de paratext sînt „vestibule" între text și întregul repertoriu de texte (Text) sau între text și neant, ca și cum ar marca trecerea textului din neant (inexistență sau uitare) în viață (situația de receptare), apoi din nou în uitare temporară. Asemenea vieții, textul poate însemna o pauză în neant. „Acceptînd" invazia paratextului, la începuturile tiparului și în momente diferite ale neconvenționalului scriptural, textul își suspendă limitele și își manifestă prezența în pagina de titlu, moto, dedicație, prefețe, note, intertitluri dezvoltate etc., creîndu-se astfel imaginea derrideanului „text generalizat", în care se desființează opozițiile interior *vs.* exterior, *pars vs. totus*. Elementele de paratext auctoriale au statut diferit (în consecință, și relevanță diferită în receptarea operei de artă) de cel al paratextului alograf. Celui din urmă i se împrumută o intenționalitate de alt ordin intraartistic decît cel în care s-ar fi înscris intenția estetică a producătorului operei.

Din perspectiva relației cu un denotat, textul și elementele de paratext, în general, cunosc mai multe diferențe în planul tipurilor de referențialitate. De fapt, în relația dintre text și paratext se

[1] *Interstiții*, Polirom, Iași, 1998, p. 12.

dezvoltă un *mod de referință* în altă manieră decît în cazul raportului text – lume reprezentată. Referentul *text* are, pentru cititorul care ține cartea în mînă, concretețea dată de contiguitate și coprezență (în afară de cazurile excepționale, în care dintr-o operă au rămas numai titlul, eventual numele autorului sau prefața, iar numai cu acestea nu se editează un op separat!), în vreme ce referentul *lume ficțională* (transgenerică, desigur) are o existență condiționată, în însăși imaterialitatea ei, de diverși factori care determină calitatea lecturii. Primul mod de referință, producînd o tensiune între elemente ce țin de *logos*, actualizează relația de *metonimie*, în vreme ce a doua modalitate a referinței actualizează *metaforic* sensul operei. Ni se pare necesară în acest context observația că modalitățile de referință dezvoltate de relația text-paratext nu se suprapun acelora ale relației mimetice fundamentale din artă, în general. Însă ansamblul text-paratext poate fi înțeles ca macrosemn care construiește o lume, comentîndu-și, parțial și inconsecvent, modul de a o construi.

Ce gen de semnal poate constitui, pentru cel ce adoptă punctul de vedere stilistic, prezența sau absența unor elemente de paratext auctoriale în vecinătatea unui text la a cărui structură stilistică pertinentă cititorul comun, în mod inevitabil, ar reacționa? Un răspuns ar trebui să aibă în vedere diferența dintre operele literare a căror lume semantică se construiește, într-o măsură însemnată, în paratextele „anexate" ca adjuvanți puternici ai textului prim și textele pentru care orice adaos paratextual ar crea un soi de incongruență sau o dizarmonie involuntară la polul intenționalității auctoriale. Întrucît de această intenționalitate depinde cel mai frecvent prezența elementelor paratextuale, putem preconiza drept cauză a comportamentului (subiectiv prin excelență al) autorului viziunea acestuia despre un sistem al convențiilor receptării literare. Intră în joc, de fapt, o reacție – de ordin estetic – la o sumă de reacții potențiale, de obicei schematizate într-un tablou. Reacție (în planul social supraordonat) la un set de reacții, ciocnire de ideologii structurate după grade diferite de conștientizare, o spirală a relațiilor succesive de tipul *stimulus*–răspuns, cît se poate de revelatoare pentru studierea din punct de vedere stilistic a textului literar.

Prezența sau absența elementelor de paratext discursive constituie, în consecință, un fapt stilistic ce relevă gradul de *jucată* indiferență auctorială față de modalitățile de receptare a operei. Evident, absența acestui gen de paratexte ar trebui să corespundă (însă e vorba doar de a mima cît mai credibil) celei mai accentuate indiferențe auctoriale, iar în această situație analiza stilistică își va limita aria aplicației, pentru a nu deveni „non-pertinentă" în raport cu obiectul. Cealaltă situație oferă însă analizei stilistice nu numai o mare diversitate de fenomene, ci și posibilitatea de a le percepe din perspective multiple.

10. Orientarea dialogică a discursului paratextual

Două poziții se pot distinge în discuția privind raportul „dialogic" dintre „cuvîntul poetic" și „cîmpurile stilistice": prima, prezidată de Michael Riffaterre, susține că, de fiecare dată cînd e folosit, cuvîntul poetic are alt sens, „uitînd" conotațiile dobîndite prin utilizarea în contexte precedente, în alte „cîmpuri stilistice"; a doua conferă cuvîntului poetic „memorie", valențe semantice reactivate printr-o „memorie" dezvoltată pe mai multe niveluri (scriitor, limbă particulară, umanitate), ținînd de un spațiu al mentalităților din care se exclude orice nuanță de psihologism (concepția lui Mihail Bahtin despre funcționarea dialogală a discursului, aceea despre rolul stereotipurilor a lui Jean-Louis Dufays și alte concepții înrudite).

Orientarea dialogică proprie oricărui discurs și oricărui „cuvînt viu" a fost teoretizată, din perspective înrudite cu aceea a lui Bahtin, de reprezentanți ai diferitelor direcții critice și teoretice, în studii mai mult sau mai puțin sistematice: Michael Riffaterre, Gérard Genette, Francis Jacques, Maria Corti, pînă la Martin Buber ș.a. Deși sursa modificării de perspectivă o constituie orientarea structurilor funcționale convenționale (demers ce se va împlini, parțial, o dată cu poststructuralismul), este urmărită acum „dialogizarea interioară a discursului [...], care pătrunde în toată structura lui, în toate straturile lui semantice și expresive"[1].

[1] Mihail Bahtin, *op. cit.*, p. 134.

Bahtin atribuie acestei dimensiuni interioare particulare „o uriaşă forţă de modelare stilistică" şi putem recunoaşte în argumentaţia lui o viziune fundamentală asemănătoare cu teoria semiozei triadice a lui Charles Peirce şi cu (inter)relaţiile semnului (sintactică, semantică şi pragmatică) pe care avea să le conceptualizeze Charles Morris: „Dialogizarea interioară a discursului îşi găseşte expresia într-o serie de particularităţi ale semanticii, ale sintaxei şi ale compoziţiei, care pînă acum (în deceniul al patrulea al secolului XX, *n.n.*) nu au fost deloc studiate de lingvistică (cum, de altfel, n-au fost studiate nici particularităţile semanticii în dialogul obişnuit)"[1]. „Translingvistica" pe care o întemeia Bahtin, redefinită prin disciplina pragmaticii, avea să dea seama de prezenţa dialogicului în orice fază a comunicării discursive. Implicaţiile stilistice ale acestei concepţii nu par să fi fost epuizate pînă astăzi. Concepîndu-şi obiectul „în mod dialogic", discursul iniţial este orientat către un discurs-replică şi este influenţat profund de acesta: în dialogul viu, „el provoacă răspunsul, îl anticipează şi vine în întîmpinarea lui"[2]. „Orizontul" interlocutorului constituie, în viziunea lui Bahtin, un veritabil orizont de aşteptare specific oricărui dialog: „Vorbitorul tinde să-şi orienteze discursul cu orizontul său determinant spre orizontul străin al celui care înţelege şi intră în relaţii dialogice cu elementele acestui orizont. Vorbitorul intră în orizontul străin al interlocutorului, constituindu-şi enunţul pe un teritoriu străin, pe fondul aperceptiv al interlocutorului.

Acest nou aspect al dialogizării interioare a discursului se deosebeşte de cel determinat de întîlnirea cu cuvîntul «străin» în obiectul însuşi: aici nu obiectul serveşte drept arenă a întîlnirii, ci orizontul subiectiv al ascultătorului"[3].

Observaţiile lui Bahtin privind caracterul dialogic al discursului vorbit îşi găsesc poate cea mai solidă autentificare în comunicarea de tip literar. Comprehensiunea şi răspunsul, dialectic corelate, fac parte din această comunicare, intră în competenţa actului de lectură, asupra căruia vom reveni într-un capitol special (despre

[1] Mihail Bahtin, *op. cit.*, p. 134.
[2] *Ibidem*, p. 135.
[3] *Ibidem*.

rolul paratextului în orientarea lecturii). Este necesară însă delimitarea unui model minimal al comunicării orientate eficient, pentru a preciza în ce context îşi exercită rolul determinant elementele de paratext, studiate din perspectiva stilisticii şi poeticii.

Obiect de cercetare al stilisticii devine, în perspectiva dialogismului lui Bahtin, „atitudinea faţă de discursul străin, faţă de enunţul altuia", acele „indicaţii spre în afară" ale stilului care îl îndreptăţesc pe teoreticianul rus să conchidă: „Cuvîntul trăieşte, ca să spunem aşa, la frontiera dintre contextul său şi contextul străin"[1]. Acest „context străin" nu ar exista însă, în cazul stilului poetic, întrucît limbajul poeziei ar fi „un univers ptolemeean, unitar şi unic, în afara căruia nu există nimic, nu e nevoie de nimic"[2].

Paratextul reprezintă o cale deloc neglijabilă prin care se disipează tensiunile create între text şi extratext, întrucît el este îndreptăţit să asigure adaptarea contextului auctorial, cu regularităţile şi cu elementele sale marcate, la contextul receptării, imprevizibil reliefat stilistic. Din această perspectivă, am considerat drept model adecvat pentru structurarea demersului privind funcţionarea „discursurilor de escortă" concepţia asupra semiozei a lui Charles Morris, din *Foundations of the Theory of Signs* (1938), care, fără a fi cea dintîi în seria sa – o precedaseră încercările lui Charles Sanders Peirce, considerat fondatorul semioticii moderne, şi modelul, de asemenea triadic, de organon din *Sprachtheorie* (1934) al lui Karl Bühler –, vizează un mod de funcţionare a semnelor pe care ansamblul paratextual al operei de artă îl *exemplifică* în mod fericit. Descompunînd semioza în *sintaxă* (sau *sintactică*), dimensiune ce include relaţiile dintre un semn şi alte semne, *semantică*, dimensiune căreia îi corespund relaţiile dintre semn şi obiect (în general, denotat, iar în cazul ficţiunii doar desemnat), şi *pragmatică*, implicînd relaţiile dintre semne şi interpreţii lor, Morris subliniază necesitatea ca procesul semiozei să fie considerat unitar[3].

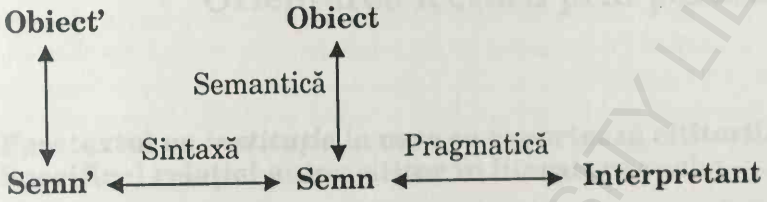
---

[1] Mihail Bahtin, *op. cit.*, p. 139.

[2] *Ibidem*, p. 141.

[3] Heinrich F. Plett, *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Univers, Bucureşti, 1983, pp. 46 ş.u.

Schema procesului de semnificare a lui Charles W. Morris, pornind de la triada lui Charles Sanders Peirce, semn – obiect – interpretant, poate fi reprezentată astfel:



Procesul unitar de semnificare la care participă elementele de paratext poate fi descompus, în vederea descrierii funcționale, pe fiecare dintre laturile ce reprezintă relațiile pe care le dezvoltă semnul. Metoda aceasta poate să dea seama de specificul stilistic și poetic al paratextului cu mai mult profit pentru cercetare decît varianta demersului pur diacronic sau a descrierii oarecum empirice, după fiecare tip de element implicat în comunicarea literară, și, în virtutea acestui prezumtiv cîștig, capitolele care urmează tratează despre modalitățile de actualizare pragmatică, semantică și sintactică ale acestei „aure" discursive ce înconjoară și situează textul (în primul rînd) literar.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

Dimensiunea pragmatică a operei. Orientarea lecturii prin paratext

1. Paratextul ca *instituție* la care se raportează cititorii. Specificul relației autor-cititor în literatura veche

Ansamblul paratextual, alcătuit din semne care au funcția de „a prezenta, a încadra, a izola, a introduce, a întrerupe sau a închide un text dat"[1], nu cunoștea, de exemplu, în literatura Evului mediu, eterogenitatea care se manifestă în literatura secolului al XX-lea. Păstrîndu-și funcțiile aproape neschimbate în diacronia instituției literare – pentru că vizează în primul rînd acțiunea asupra cititorilor – ansamblul textual din jurul textului literar își datorează relativa omogenitate, în perioadele de început ale formelor literare scrise, caracterului „închis" al textelor.

Autorul, a cărui prezență scripturală este mai intensă în această zonă privilegiată a textului, uzează de procedeele de persuasiune cele mai eficiente pe care codurile literare i le oferă pentru a orienta lectura către un sens, susținut sau nu în mod unitar de structura de profunzime a textului. Faptul că prefeței i se atribuie rolul rugăciunii care precede liturghia nu este lipsit de temei, dacă avem în vedere condiția instituțională a acestui tip de discurs: „prefața trebuie să ia în considerare opera ca întreg și să definească poziția ansamblului în geografia genurilor literare și a contractelor cu cititorii"[2]. Cea mai evidentă supunere la aceste constrîngeri generate de specificul contextului de comunicare o întîlnim în

---

[1] *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, ouvrage dirigé par Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Duculot, Paris-Louvain la Neuve, [1987], deuxième tirage, 1990, p. 202: *Introduction* au chapitre XIII, *Aspects du paratexte*, par F. Hallyn.

[2] Michel de Certeau, *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*, Polirom, Iași, 1996, p. 194.

epocile vechi ale culturii întemeiate pe rolul tiparului, din care istoria „internă" a lecturii poate să extragă date esențiale. De exemplu, în *Predislovia* maestrului tipograf ieșean din secolul al XVIII-lea, Mihai Strilbițchi, atitudinea față de cititori nu este curtenitoare nici măcar cît în *Dojenele* din primele traduceri tipărite: "*Predislovie*// Către cetitoriu, arătare în scurtu vrednice învățături, nu ca să fie, sau să poată ia a fi deșteptare spre a creade deșertăciuniloru ei, sau spre oareșcare îndelungate gînduri, ci numai la vremi slobode să-i poată sluji spre oareșcare veselie. Mai alesu la cei ce sîntu politicoși și învățați a le socoti și cu subțire minte a le judeca; daru nu pentru cei proști, că ori mărgăritariulu înnaintea porciloru, ori aciastă carte înnaintea celoru proști, totu una să socoteaște.// Curioznică și scurtu arătare celoru ce iubesc a cerca vrednice învățături dinu FIZIOGNOMIE. Tălmăcită dipe limba nemțască în cea rusască, cumu și pe limba aciasta moldoveniască. S-au tălmăcitu și s-au tipăritu în tipografia cea politicească, de popa Mihai Strilbițchi, exarhu dinu Mitropolia Iașului.// 1785 Octomb. 16"[1].

În contrast cu această atitudine sînt prefețele care îmbie, cuminte, la lectură: „*Carte ce să chiamă*/ *Crinii țarinii sau flori prea frumoase, care*/ *s-au adunat din d‹u›mnezeiasca scriptură pentru mîn*/ *tuire sufletească.* Și s-au așăzat prin oste/ neala oarecăruia bărbat bine credincios" sau „‹Marmontel›, *Incalile*/ *sau*/ *surpare înpărăției*/ *lui*/ *Peru*/ Tom întîi.// *Cuvînt înainte către cetitori*:// Nici un lucru altul nu să face mai pofticios și dorit inimii cei înzăstrate de fire cu podoabile faptii bune, decît atunce cînd, nevoindu-sa spre a cîștiga totaceea ce vede fugind din mîinile sale, îl vede în sfirșit înainte ochilor săi, după trecire de vreme, adus ca o jărtfă asupra oltariurilor, ca să afle limanul cel nepătruns a clevetirii voitorilor de rău.// Zăbava aceasta a *Incalelor*, ca un lucru rar și nedat la lumini încă, spre a pute îndestula pierierghie obștiei, de să și vestiia de demult în limba franțuzeasca, izvorul știinților și lauda scriitorilor vechimii, dar ca un lucru neadus în limba moldovenească

[1] Pentru a nu încărca excesiv nici textul lucrării, nici notele de subsol cu numeroasele trimiteri la pagina din diferite ediții ale operelor literare folosite pentru exemplificări, renunțăm la acestea, cu speranța că lista ediților din prima parte a bibliografiei va suplini acest neajuns.

pînă acum, pană şi titlul acel slăvit a lui Marmontel, facătoriului aceştii zăbăvi, era aproape ca să să ştearga de istov dintru pomenire vecului acestuia, cu toată osîrdie şi dorinţa rîvnitorilor săi.// Dar iată în sfîrşit şi această rîvna a lor împlinindu-să, să aduce şi această istorie în limba moldovenească, ca ce mai întăi jărtfă a chinurilor mele, rugîndu-mă ca sa fii priimită supt adăpostul cel încredinţat a dom‹niilor› v‹oastr›i şi ca să vă zăboviţi cu ea ca cu un tovarăş a singurătăţii, fără a învinovăţi greşalile scriitoriului ei, avînd în ştiinţa ca numai un Dumnezău este negreşit. Şi nădăjduiesc că prin această facire de bini mă veţi îndemna cu îndrăznire a scoate şi altile la ivală, care vor adaoge lauda şi faptile cele bune a dom‹niilor› v‹oastr›i, cînd să vor prici ele cu oglinda bărbaţilor celor vechi. Şi trăind, pitreceţi întru fericire: C‹onstandin› A‹ndrieş›".

În primele tipărituri, există o distincţie între destinatarii declaraţi şi cei reali ai textului prefaţator, din trăsătura prezenţei sau absenţei acestei diferenţieri putînd să rezulte imaginea unei strategii retorice bine definite în raport cu orizontul de aşteptare. De pildă, evenimentul editorial pe care îl constituie apariţia, în 1476, la Milano, în tipografia lui Paravisini (Dionysium Paravisinum), a primei cărţi tipărite în limba greacă – *Gramatica* lui Lascaris – justifica prezenţa a două prefeţe, una în greacă şi una în latină, adresate „tinerilor care doresc să se instruiască", unde Demetrius Cretanul subliniază rostul ediţiei (pentru a suplini lipsa cărţilor greceşti atît de necesare studiilor) şi străduinţa de a face un lucru demn de bună amintire, efortul intelectual şi marea experienţă cerute de tipărirea unei cărţi cu caractere greceşti, dificultăţi pe care iscusinţa lui de tipograf le-a surmontat întîia oară[1].

Situaţia în faţa căreia se află editorul cînd publică o carte scrisă în/tradusă din altă limbă induce discursului paratextual un fel de orientare retorică specifică. Este relevant, în acest sens, cazul pătrunderii textelor reprezentative ale culturii greceşti în spaţiul editorial italian, încă din secolul al XV-lea, cînd se tipăresc foarte rapid texte de Esop şi Teocrit (1480, la Milano) şi *Batrahomiomahia* lui Homer (1486, la Veneţia). Opera lui Homer a fost, de altfel,

[1] Ambroise Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*, Typographie d'Ambroise Firmin-Didot, Paris, 1875, p. 37.

prioritatea tipografilor veniți, cu precădere, din Creta, ediția florentină din 1488 constituind o împlinire, exemplară în privința practicii editoriale. Cu toate că sînt adresate unor categorii distincte de receptori, cele două prefețe ale cărții spun aceleași lucruri, prima în latină, cealaltă în greacă: cea dintîi, *dedicată* lui Pietro de' Medici de către Bernardus Nerlius, insistă asupra rarității cărților grecești și a obligației împlinite de a tipări înainte de orice opera lui Homer, iar a doua, scrisă în greceşte de Demetrius Chalcondylas (îngrijitorul din punct de vedere literar al ediției), se adresează cititorilor, transmițîndu-le același conținut. Și colofonul grecesc din final subliniază rostul lecturii acestei cărți, adresîndu-se – incitant și insinuant, poate – către cei doritori de a cunoaşte mai bine literatura greacă: „pentru încîntarea și pentru folosul prietenilor literaturii grecești"[1].

Aceeași modalitate de a îmbia la lectură, cu argumente mai puternic ancorate însă în rîvnitul univers al „bunătăților" cerești, apare în adresările către cititor din primele secole ale tiparului de la noi, instituind o paradigmă a retoricii laic-religioase dezvoltate în registrul grav, ca în această *Evanghelie învățătoare* din anul 1642: „Pentru acĭasta vă rog cu de-adinsu, ĭubiții mei creștini, priimiți acĭastă floare pré înfrămsețată și dulce mirositoare adusă den raĭul vedereĭ ceriuluĭ cu multŭ păcătoasa măna mé grabnică îmblătoare și de tămpă și întunecată mintĭa și mirosiți întru ĭa mirezma ceriuluĭ, și cu acéĭa îndulciți sufletele voastre cu dulcĭață fără saţiu, și cu vedérĭa frămseţieĭ, veseliți ochiĭ ceĭ înțelegătorĭ, și cunoaşteți rădăcina bunătățieĭ luĭ, că iaste multŭ roditoare de înțelégeré sufletéscî și plinî de prémăîndriĭa cé minunată, și întru ĭa ascunsă vistieriĭa a toate bunătățile. Dereptŭ acĭasta rog pre dumnévoastră pentru lĭubovul priimiți acĭastă carte spăsitoare de suflet, și cetiți cu dédinsŭ cu socotință, și cu semuirĭa sufletéscă, și cunoaşteți că acĭasta iaste plină de înțelesul cel blagoslovit".

Procedeul mimării modestiei, înainte ca atitudinea independentă a cronicarilor să se cristalizeze într-o nouă paradigmă, se caracterizează, în aceste tipărituri de început, mai ales prin artificialitate, prefețele cărților vădind virtuțile meşteşugului bine deprins:

[1] Ambroise Firmin-Didot, *op. cit.*, p. 40.

„Folosul acestor mici învățături, adevăratŭ puține săntŭ iară așa iale sănt bune. Căcĭ cu învățăturile ne învățăm cum vom să ne înfrumsețăm sufletele noastre, și noĭ creștiniĭ cum să ne ținem, de vom vré să plăcem lu Dumnezeu carele iubéște și caută acésté ce grăescŭ eu. Căcĭ că vedem înlăuntru întru învățături cum s-au tocmit maĭ nainte vremĭ bunătățile, cum casniciĭ biruitoriuluĭ ș-au întemeiat casele, cum mulți oameni s-au tocmit bineluĭ adinsŭ ei-șĭ" – *Învățături preste toate zilele.*

Prefața constituie un „prediscurs" al cărui sens este dublu direcționat: „retrospecție a lecturii asupra scriiturii și anticipare a scriiturii asupra lecturii"[1]. Urmărind fie să impună un sens al textului, fie să așeze semnificațiile acestuia în contextul adecvat, discursul prefațator auctorial împărtășește cu textul același statut literar. Pentru textul narativ vechi, încadrabil „literaturii de frontieră", prefața, ca text cu statut „parafictional", angajează o bună parte din eforturile autorului de a convinge cititorii asupra sensului moral pe care se întemeiază întregul demers scriptural.

Paratextul are un rol însemnat și în privința *coerenței* textului literar epic. Narațiunea veche, a cărei caracteristică, în planul sensurilor, este închiderea, își „pregătește" într-un mod particular cititorul pentru a recepta lumea narată, procedeele prin care autorul îl orientează către o lectură susceptibilă de a asigura coerența textului fiind, de cele mai multe ori, sincere. Prefețele *Letopisețelor*, locuri privilegiate ale pactului cu cititorul, ajutîndu-l pe acesta să se descopere ca instanță a comunicării literare cu comportament de lectură programat, îl și „catehizează", relevînd totodată funcția didactică a discursului. Lumea povestită și lumea empirică devin obiecte ale enunțurilor din secvențele paratextuale, în care codurile literare și sociale se întrepătrund.

În afara funcțiilor definitorii, subordonate intenției de a „obține" o lectură adecvată, titlul și prefața textului narativ vechi dobîndesc caracteristici de natură arhitextuală, cu ajutorul cărora, pe de o parte, sînt actualizate codurile generice (modelul de text, specie a genului epic, cu toate regulile ce îi guvernează produce-

[1] F. Hallyn, *Problèmes du discours préfaciel*, în M. Delcroix și F. Hallyn, *op. cit.*, p. 210.

rea), iar, pe de altă parte, cititorul este avertizat asupra invariantelor semnificative ce individualizează textul. Se ajunge, astfel, la o cvasi-identitate, în plan semantic, între text şi paratextul antepus, sensul fundamental prezent în structura de adîncime a celui dintîi fiind exhibat, la nivelul discursului (explicativ), în *Predosloviile* şi în (inter)titlurile dezvoltate narativ.

Răzbat în *Predosloviile* la cronici, continuatoare ale tradiţiei intertextuale, poncife prezente mai ales în exordiile „textelor" destinate recitării publice, în elocinţa clasică. În momentele în care actualizează aceste locuri comune, aparatul retoric de captare a bunăvoinţei, dincolo de care se ascunde intenţia de a afirma valoarea textului, îşi ia drept obiect nu numai un aspect sau altul ale naraţiunii, ci şi – într-un discurs transparent – sensurile de profunzime ale acesteia. De pildă, importanţa şi utilitatea subiectului şi, implicit, a cărţii, în contrast cu umilinţa mimată a cronicarilor, trebuie să menţină interesul cititorului faţă de text.

Expunerea importanţei se face în termeni asemănători la cei trei cronicari moldoveni, utilitatea documentară şi cea didactică fiind însoţite, în subtext, de utilitatea morală. În concepţia lui Grigore Ureche, „izvodul" trebuie „să rămîie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, despre cele rele să să ferească şi să să socotească, iar dupre cele bune să urmeze şi să să înveţe şi să să îndirepteze". Adepţi ai moralizării mai intens difuzate în textul cronicii, Miron Costin declară cu modestie că „această puţină trudă" ar urmări numai „să nu să uite lucrurile şi cursul ţărîi", în timp ce Neculce susţine faţă de „fraţii cetitori" numai rostul didactic al *Letopiseţului...*: „cu cît veţi îndemna a ceti pre acest letopisăţu mai mult, cu atîta veţi şti a vă feri de primejdii şi veţi fi mai învăţaţi a dare răspunsuri la sfaturi ori de tainã, ori de oştire, ori de voroave, la domni şi la noroade de cinste". Procedeul prin care se afirmă importanţa subiectului şi utilitatea considerării sale pune încă o dată în relaţie discursul prefaţator al cronicilor cu sursele din care autorii au împrumutat pentru instituirea unei retorici particulare: o regulă a oratorilor antici era să folosească acest procedeu de captare a bunăvoinţei, cunoscut, între tehnicile elocinţei, cu numele de *auxésis* sau *amplificatio*.

În epoci ale culturii în care anumite specii (sau chiar genuri) literare abia se întemeiau, atît tălmăcirea versificată a *Psalmilor* lui David realizată de Clément Marot, cît şi cea dată de Dosoftei sînt prefaţate de cîte două texte ce vădesc intenţia autorilor de a orienta lectura, relevînd locurile comune ale discursului „editorial" din epocă. Adevărate „receptacule ale ideologiei" (Henri Mitterand), prefeţele-dedicaţii aşezate „pe pragul" *Psaltirilor* versificate constituie primele semne ale diferenţierii dintre operele celor doi traducători, prin substanţă şi prin forma lor literară deopotrivă. Dorinţa de a versifica, în expresie elegantă, discursurile de preamărire a regelui şi de flatare a doamnelor pare să fi fost un imbold irezistibil pentru galantul Marot. Spre deosebire de discursul explicativ în proză, de factură preponderent didactică, din prefeţele *Psaltirii* lui Dosoftei, închinările originale *Au Roy Trèschretien Françoys, premier de ce nom, sur la traduction des Pseaumes de David* şi *Aux Dames de France, touchant lesdicts Pseaumes* întrunesc, la poetul francez, calităţile lirice definitorii ale transpunerii în versuri a textelor, sugerînd poate o corespondenţă firească între conţinutul religios şi cel laic, puse să comunice în aceeaşi formulă poetică.

Se adună în prefeţele lui Marot numeroase clişee, mai mult sau mai puţin adaptate la un specific al adresării către instanţe superioare şi protectoare. Preamărirea regelui, de la care poetul aştepta cuvenita protecţie, se face prin asemănarea lui cu regele David, calităţile operei fiind cele care impun regeasca analogie în ipostază creştină: *„Tant est cest œuvre & Royal, & chrestien,/ Que de soy-mesme il se dict estre tien"*. Îndrăznețe şi originale sînt, de asemenea, împrumuturile din mitologia greacă, prin care muza Calliope şi zeul Apollo devin simboluri, în linia creaţiei laice, echivalente cu instanţele divine implicate în *Psalmii* lui David – *„O donq' Roy, prends l'Œuvre de David,/ Œuvre plus tost de Dieu, qui le ravit,/ D'aultant que Dieu son Apollo estoit,/ Qui luy en train, & sa harpe mectoit./ Le sainct Esprit estoit sa Calliope"* –, şi întărirea caracterului divin al textului de origine, prin negarea apartenenţei la genurile „profane": *„Icy n'est pas l'adventure d'Aenée,/ Ne d'Achiles la vie demenée./ Fables n'y sont plaisantes, mensongieres,/ Ny des mondains les amours trop legieres"*.

Sugestia de a interpreta psalmii din perspectivă creştină („Christ y voyrrez par David figuré") o întîlnim şi la Dosoftei, în rezumatul original, cu funcţie explicativă, de dinaintea primului psalm: „Această svîntă carte au făcut-o svîntul proroc David de ne arată într-însă dumnezăirea şi omenirea Domnului Hristos, şi muncile, şi de moartea, şi de învierea şi suirea svinţiii sale în ceri [...]". Atitudinea celor doi versificatori (în limbă autohtonă) ai psalmilor, de a pune cartea sub „apărătura" monarhului, constituie, desigur, expresia supunerii la un „obicei din bătrîni", ale cărui ecouri în textele prefaţatoare sînt clişeele preamăririi din închinările către capetele încoronate. Şi în această privinţă însă contextul religios particular şi personalitatea diferit marcată a autorilor individualizează cele două discursuri. După cîteva pagini pline de cuvinte înţelepte despre rugăciune, motivînd, în ordine religioasă, opera laborioasă de traducere a psalmilor, Dosoftei închină domnitorului „izvodul den Svînta Carte", comparîndu-l cu „snopul cel dintîi de grîu", element de ritual folcloric ce prefigurează imixtiunea viziunii populare în fondul religios al unora dintre psalmii traduşi în versuri.

Constrîns de caracterul parţial al traducerii sale şi de ameninţarea de a i se interzice continuarea acestei întreprinderi, Clément Marot închină regelui primii treizeci de psalmi, cu falsă şi convingătoare modestie, ca zălog al continuării muncii sale: *„T'en ay traduict par maniere d'essay/ Trente sans plus, en ton noble langaige,/ Te suppliant les recevoir pour gaige/ Du residu, qui jà t'est consacré,/ Si les veoir touts il te venoit à gré"*. Alte versuri dedicate regelui, adăugate de Marot după traducerea a încă 20 de psalmi, conţin reacţia manifestă la acuzaţii tot mai apăsătoare şi un joc de cuvinte ce aminteşte de versurile pangramatice[1], în care poetul francez va excela: *„S'en sente doncq, qui vouldra, offensé:/ Car ceulx à qui ung tel bien ne peult plaire/ Doibvent penser, si jà ne l'ont pensé,/ Qu'en vous plaisant me plaist de leur desplaire"*.

Cuvîntul către cititor al lui Dosoftei denotă propensiunea autorului către interpretarea textului religios prim, operaţie premergă-

[1] E.R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul mediu latin*, Univers, Bucureşti, 1970, p. 327.

toare inclusiv traducerii sale versificate, experienţa cunoaşterii celor patru înţelesuri ale Sfintei Scripturi fiind împărtăşită şi cititorilor, pe care-i invită astfel la lectura sensurilor profunde: „*Aceste patru înţălesuri le-am scris pentru cetitoriul iubit ce va avea osîrdie a cerca să-nţăleagă într-adîncul aceştii svinte cărţ*". Fără îndoială că Marot nu va formula doar îndemnuri indirecte la lectură: apelînd la locul comun al prefeţelor medievale – prezente cu precădere în paratextul original al traducerilor – el îi cheamă pe cititori să găsească mîngîierea sufletească în psalmi: „*Qui bien y lict, à congnoistre il apprend/ Soy, & celluy, qui tout voyt, & comprend/* [...]*/ O gentilz cueurs, & îmes amoureuses,/ S'il en fut oncq, quand serez langoreuses/ D'infirmité, prison, peché, soucy,/ Perte, ou opprobre, arrestez vous icy./ Espece n'est de tribulation,/ Qui n'ayt icy sa consolation:/ C'est ung jardin plein d'herbes, & racines,/ Où de touts maulx se trouvent medecines*".

În versurile dedicate *Aux Dames de France...*, autorul – protagonist a numeroase aventuri galante la curtea regelui François I – le recomandă doamnelor şi domnişoarelor versuri ce pot fi cîntate „sans offense", cîntece de dragoste şi înalte laude prin care iubirea lumească trebuie convertită în adoraţie divină.

Versificarea *Psalmilor lui David, „mis en Françoys, selon la verité hebraïcque"*, spre deosebire de cea din prefeţe, pare să aparţină unui traducător aflat, în mod oarecum surprinzător pentru cititori, foarte aproape de conţinutul textului de origine, pe cînd la Dosoftei surprinde trecerea de la atitudinea cuvioasă a explicaţiilor din prefeţe la expresia curgătoare şi viziunea naivă şi neconstrîngătoare a traducerii propriu-zise a psalmilor.

Constituind un element de legătură între dimensiunea exterioară social-istorică şi cea (internă) estetică, prefaţa devine un fel de „diferenţial" textual, trebuind să adapteze una la cealaltă, făţiş sau nu, temporalităţi uneori incongruente. De fiecare dată însă, temporalitatea de un anumit fel va predomina în spaţiul prefeţei în comparaţie cu cel al textului, după gradul în care se individualizează temporal dimensiunile estetică sau socială. *Dedicaţia* şi *Prologul* ce se completează semantic pe pragul romanului *Ciocoii vechi şi noi* cunosc o intensă consubstanţialitate cu textul construit după un principiu al temporalităţii sociale (textul *Dedicaţiei* este

cît se poate de elocvent: „Domnilor ciocoi!// Este mult timp de cînd îmblu cu această nuvelă ziua şi noaptea, întocmai ca Diogen, căutînd o clasă de oameni ca să le-o dedic... Vouă, dar, strălucitori luceferi ai vicielor, cari aţi mîncat starea stăpînilor voştri şi v-aţi rădicat pe ruinele acelora ce nu v-au lăsat să muriţi în mizerie; vouă, cari sînteţi putrejunea şi mucegaiul ce sapă din temelii şi răstoarnă împărăţiile şi domniile; vouă, cari aţi furat cu zvanţul din funcţiunele cele mici şi cu miile de galbeni din cele mari, iar acum, cînd v-aţi cumpărat moşii şi palate, stropiţi cu noroi pe făcătorii voştri de bine; vouă şi numai vouă dedic această slabă şi neînsemnată scriere. Citiţi-o cu băgare de seamă, domnii mei, şi oricîte hoţii îmi vor fi scăpat din vedere, însemnaţi-le pe un catastih şi mi le trămiteţi ca să le adaog la a doua ediţiune"), în vreme ce prefaţa la drama *Cromwell* marchează legătura aproape exclusiv cu un timp estetic, în speţă al *High Romanticism*-ului.

Actualizarea funcţiei estetice a discursului paratextual se produce cu efecte nu întotdeauna benefice pentru statutul secvenţelor care însoţesc textul. Lectura unui text unitar impune alte rigori paratextului – ancorat permanent în „sistemul comunicativ al scriitorului" (Maria Corti) – decît lectura unei culegeri de texte. Două posibilităţi, situate în opoziţie din punct de vedere funcţional, se disting în această relaţie impusă de diacronia operei unui autor: cea dintîi trimite la prefaţa auctorială unică pentru toate textele incluse într-o culegere sau într-un volum conţinînd mai multe opere (este cazul *Prefeţei* lui Chateaubriand la *Eseu asupra revoluţiilor*, din 1826, făcînd referire la toate operele ce fuseseră şi care urmau să fie cuprinse în volumele de *Opere complete*, precum şi al prefeţei-dedicaţie la *Mici poeme în proză* de Baudelaire, care, asemenea lui Borges mai tîrziu, insistă asupra lipsei oricărui criteriu în adunarea în acelaşi volum a mai multor texte), iar în cea de-a doua se înscriu prefeţele suprimate o dată cu editarea seriilor de „opere complete", întrucît funcţionarea lor pragmatică era motivată doar în raport cu un mod de editare considerat caduc (de pildă, prefeţele originale ale lui Balzac, care au fost în mod deliberat omise în 1842, cînd autorul şi-a regrupat scrierile în *Comedia umană*, şi care mai apar astăzi doar în ediţiile importante).

2. Lectura ca punere în comunicare şi dialog orientat

În afara lecturii-producere, pentru care intertextualitatea şi „concretizarea" lumii create constituie coordonate obligatorii, convenţia literară modernă cultivă o formulă a receptării în care textul îşi „imaginează" un Destin-Model, instituind comunicarea cu interpretul, modelîndu-i acestuia aşteptările – în mod sincer sau, mai frecvent, nesincer – şi orientîndu-l pe căile interpretării. Modalitatea de influenţare (reuşită sau ratată în mod programatic) pusă în act în zonele de intermediere ale textului fundamentează pactul cu cititorul şi trebuie studiată şi din punctul de vedere al implicaţiilor sale pragmatice, ţinîndu-se seama, totodată, de tradiţia retorică la care se raportau, în epoci mai vechi ale literaturii, atît scriitorii, cît şi rafinaţii lor cititori.

Strategiile editoriale din primele secole de după apariţia tiparului au în vedere, în general, lărgirea publicului cărţii ce putea, în noile condiţii, să fie multiplicată. Ideea pe care editorii şi-o fac despre competenţele culturale ale cititorilor este, prin urmare, un rezultat al propriei influenţe asupra unui din ce în ce mai bine modelat orizont de aşteptare. Se poate distinge, în cărţile a căror structurare este decisă în mai mare parte de editori, un fel de lectură postulată, aflată în relaţie cu discursul editorial, caracteristicile acesteia fiind deductibile din toate acele elemente care tind să structureze activitatea receptoare, de la prezenţa ilustraţiilor pînă la împărţirea în capitole şi paragrafe mai mici sau mai întinse.

Elementele de paratext adoptă, în funcţionarea lor, caracteristici ale modelului de text pe care îl însoţesc. Nu numai genul sau specia literară, curentul, epoca etc., ci şi alte paradigme individualizante intră aici în discuţie pentru a defini o serie de funcţii specifice: tipurile de *cronotop* din roman, de pildă, constituie formule bine structurate, de la care discursul elementelor de paratext împrumută o serie de trăsături. Interrelaţiile autor – cititor constituie relaţii între cronotopi al căror efect perceptibil în existenţa materială exterioară a operei şi în lumea reprezentată în text este

caracterul dialogic. În acest sens, lectura constituie o formă de dialog în care cititorul îşi asumă rolul conferit de faptul că „orice operă literară *este orientată în afara ei*, spre ascultătorul-cititor şi într-o anumită măsură îi anticipează reacţiile posibile"[1].

Calitatea de text aflat în dialog cu alt text îi este recunoscută paratextului datorită atît funcţionării sale pragmatice, cît şi autonomiei pe care şi-a cîştigat-o ca (tip de) discurs cu trăsături bine individualizate, corespunzînd unui „gen particular", definit în fiecare epocă prin relaţiile sale cu instituţia literară. În diacronia acestei instituţii se înregistrează felurite reacţii ale autorilor şi ale editorilor faţă de tendinţa de autonomizare a paratextului, înţelegînd prin aceasta negarea statutului şi funcţiilor de discursuri de escortă, semn al hipertrofiei funcţiei ideologice.

Specificul comunicării artistice este conferit de caracteristica esenţială a producerii operei, care „nu se face pentru cineva, pentru a lua contact cu cineva, ci se face numai pentru obiectivare", astfel deosebindu-se de limbaj: „creaţia artistică nu se adresează cuiva, pe cînd creaţia lingvistică se adresează de la început, originar se adresează cuiva, cu care se stabileşte această comunicare *cu*, nu comunicare *de* ceva (comunicarea privind conţinutul), ci pur şi simplu această luare de contact pe un teren comun"[2].

Metafora critică preferată de Genette pentru a concretiza ideea despre funcţia estetică a unui artefact este întrebarea ca act a cărui existenţă trebuie întîi conştientizată pentru ca, într-un moment ulterior, să primească un răspuns mai mult sau mai puţin potrivit. „Succesul ilocuţionar" al operei este obţinut nu atunci cînd receptorul ei ajunge la aprecierea „estetic corectă", ci atunci cînd statutul său de operă este recunoscut: „La candidatura depusă de opera de artă, recunoaşterea caracterului său de operă (a *actului* său artistic), care antrenează *ipso facto* considerarea sa estetică, constituie un răspuns ilocutor suficient, chiar dacă această recunoaştere constă într-o apreciere negativă şi, deci, puţin gratifiantă:

---

[1] Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982, p. 489.

[2] Eugeniu Coşeriu, *Lingvistica integrală*. Interviu cu Eugeniu Coşeriu realizat de Nicolae Saramandu, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 53.

«E nul» valorează aici cît un brevet de artisticitate"[1]. Paratextul poate să reprezinte, în această perspectivă, un element esențial prin care textul încearcă să obțină nu o apreciere estetică adecvată (pozitivă) – nici un element de paratext din epoca modernă nu mai este credibil cînd oferă căi „adecvate" de receptare –, ci doar să arate că solicită aprecierea asupra statutului de operă de artă (care, o dată acordat, presupune existența unor calități intrinsece „pozitive").

Modul specific de „a intra în comunicare" cu lumea valabil în artă presupune nu „a se pune în", ci a intra „în starea de comunicare". În literatura română din perioada veche și de pînă la Eminescu, acest proces însemna, în primul rînd, datorită contextului cultural și social specific, actualizarea funcției de cunoaștere. Poetica modernă a pus, de altfel, aproape invariabil în aceeași ecuație conceptele implicate de teoria comunicării artistice și termenii utilizați în teoria cunoașterii[2].

3. Dimensiunea pragmatică, între textul literar și discursul paratextual

Concentrarea studiului asupra dimensiunii pragmatice a textului înseamnă a presupune nu eludarea, ci prezența, în sinteză, a celorlalte două relații din procesul de semnificare – sintactică și semantică – atît cît este necesar pentru ca ocurența, văzută ca particularizare a unui *type*, să funcționeze într-un context dat. „Trebuie știut care este relația semnelor între ele și a semnelor cu obiectele pentru a înfățișa relația semnelor cu interpreții" – subliniază Françoise Armengaud[3].

Integrată unei logici a conversației, așadar pe latura ei dialogică (la Francis Jacques, mai ales), pragmatica studiază dependența

---

[1] Gérard Genette, *Opera artei*, Volumul II, *Relația estetică*, Univers, București, 2000, p. 248.

[2] „Cunoașterea este întotdeauna legată în artă de comunicare, de transmiterea informației. Artistul are întotdeauna în vedere un auditoriu" – I.M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Univers, București, 1970, p. 19.

[3] Françoise Armengaud, *La Pragmatique*, P.U.F., Paris, 1990, pp. 36-37.

propozițiilor de context, a cărui tipologie depășește cadrul prezentului demers[1]. Este evident, însă, că forma de dialogism pe care o presupune enunțarea paratextuală, asemenea operei literare al cărei protocol îl desăvîrșește, are un versant pur virtual și vizează un context de comunicare cu trăsături doar schematic previzibile. Discursul paratextual se înscrie, astfel, în seria marilor unități ce includ secvențe de acte de limbaj, cum sînt dialogurile, povestirile (acestea două fiind diferențiate de Wayne C. Booth în *showing* și *telling*), argumentațiile sau descrierile, avînd efecte perlocuționare mai mult sau mai puțin așteptate de autori și editori.

Conferind demersului său din *Dire et ne pas dire* un statut intermediar între stilistică și poetică, Oswald Ducrot face distincția între implicit și „semnificație atestată", pentru actele de limbaj integrate într-o situație de comunicare: „semnificația implicită este numai atestată aici, numai semnificația explicită fiind atunci exprimată"[2]. În această perspectivă, comunicarea literară adoptă paratextul ca *(macro)semn* performativ, care, dincolo de semnificația explicită (sau împreună cu aceasta), *atestă* (sau *exprimă*) interesul subiectivității creatoare (instanța auctorială sau doar editorială) față de condițiile de actualizare de către receptor. Nivelul transtextual (care și-l subordonează, se înțelege, pe cel transfrastic) funcționează pragmatic ca *semn* al intenției (estetice a) unei instanțe emițătoare, subsumîndu-și un complex de acte de limbaj aflate în relație directă cu diferitele niveluri ale textului ca suport al discursului ficțional. Aceasta este modalitatea preferată de artist, în general, pentru a marca un anumit sens, ca valoare semantică proprie enunțului (ocurență, contextualizare a frazei)[3], alegîndu-l dintre toate posibilitățile oferite de semnificație, ca valoare semantică atribuită frazei sau textului.

---

[1] Françoise Armengaud detaliază o tipologie a contextului alcătuită din patru categorii: „contextul circumstanțial, factual, existențial, referențial", „contextul situațional sau paradigmatic", „contextul interacțional" și „contextul presupozițional", în *op. cit.*, pp. 60-61.

[2] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire (Principes de sémantique linguistique)*, Hermann, Paris, 1991, p. 19.

[3] *Ibidem*, p. 280.

Pentru o descriere cît mai precisă a instanţelor comunicative implicate în funcţionarea discursului paratextual, este esenţială identificarea statutului comunicării desfăşurate la acest nivel discursiv. Întîlnim aici o diversitate a fenomenelor şi a funcţiilor comparabilă cu aceea din textul narativ propriu-zis. Aşa cum trăsăturile „omniscienţei editoriale" traversează în unele romane toate straturile discursului narativ pentru a „reglementa" noi prevederi ale pactului cu cititorul (de pildă, în romanele lui Balzac), la fel poate să invadeze omniscienţa narativă spaţiul discursiv al unei prefeţe, transformat în anexă a discursului în care se desfăşoară lumea ficţională (în aproape toate cazurile de mistificare literară la care participă şi elementele de paratext).

Din perspectiva semioticii, contextul în care se manifestă semnele de orice fel „presupune în mod necesar contexte anterioare şi se inserează prin el însuşi [...] într-o serie cronologică"[1]. Intertextualitatea s-ar înscrie, în această perspectivă, în „cadrul general al unei logici integraţionale a comunicării", care trimite chiar şi la textele cele mai novatoare, cum sînt cele ale lui Apollinaire şi ale lui Joyce, la o tradiţie în primul rînd scrisă şi abia în subsidiar literară. Contextul astfel interpretat face ca lecturii să-i fie atribuită funcţia de „integrare semiologică", în detrimentul funcţiilor de producere a textului şi chiar a celei de receptare a sa.

În afara deciziilor luate cu privire la propria operă, în spaţiul tranzacţiei literare din jurul textului se pot comunica sau cel puţin face cunoscute informaţii despre autor şi alte instanţe (prin actul *aserţiunii*), o *intenţie* sau o *interpretare* aparţinînd autorului sau editorului, atunci cînd nu intervin şi aparente modulări ale intenţiei auctoriale, prin *„permisiuni"* de a nu citi o parte sau mai multe din text, *injoncţiuni* de tot soiul sau *promisiuni* de a nu-l pune pe cititor prea mult la încercare.

Rolul unor titluri (atribuit întotdeauna de autor, în virtutea unei intenţii) este de a contraveni regulilor de funcţionare a *presupoziţiei* în comunicarea de aproape orice natură, din momentul în care iniţiază jocul de negare a caracterului ficţional al textului/operei intitulat/-e. Se ştie că modalitatea de a valida logic (şi pragmatic)

[1] Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS, Paris, 1993, p. 148.

discursul ficțional se aseamănă cu modelul „tensional" preconizat de Jean Cohen și de Paul Ricoeur în legătură cu interpretarea metaforei: înlăturarea provizorie din context a elementelor logice – cuvinte sau propoziții – care produc contradicția, în felul acesta contextul încetînd să mai fie contradictoriu. Elementelor ficționale rămase în context li se adaugă, pentru a-și păstra pertinența pragmatică, o „prefață" indicînd apartenența la lumea ficțională a unei anumite opere: „[În romanul *Don Quijote de la Mancha*,] Don Quijote îi întoarse salutul cu nu mai puțină politețe etc.". Pe zădărnicirea acestei obișnuințe de interpretare își întemeiază forța critică titlurile vădit nonficționale așezate înaintea operelor ce ar urma să desfășoare o complexă strategie de mistificare: *Bibliografia generală*, *Toxicologia*, *Istoria organică* etc.

Discursul paratextual, ca fenomen pragmatic, este alcătuit, așadar, dintr-o secvență de enunțuri care acționează asupra receptării atît de la nivelul de suprafață al textului, cît și din structura lui de profunzime.

Implicarea pragmaticii în interpretarea cadrului paratextual trebuie să pornească însă de la relevarea mizei sale epistemologice în noul context. Asemenea altor discipline care descriu funcționarea limbajului în comunicarea interumană, pragmatica a dobîndit accepții noi, o dată cu diversificarea codurilor literare, atît la polul creației, cît și la cel al receptării și interpretării. Analizînd dimensiunea pragmatică a limbajului, Emanuel Vasiliu[1] stabilește diferența dintre două aspecte pragmatice, unul dintre ele cuprinzînd fenomene lingvistice pentru care însăși situația de comunicare constituie referința, cunoscute de obicei sub denumirea de elemente *deictice*, iar celălalt privind fenomenele de manipulare a regulilor comunicării (strategia *influențării* interlocutorului cu ajutorul semnelor lingvistice fiind unul dintre acestea).

De asemenea, punînd în relație noțiunile de *text* și *discurs*, teoreticienii au operat o delimitare motivată pragmatic, distingînd *actul de discurs*, realizat într-o situație (considerată irepetabilă) – participanți, instituții, loc, timp –, de *text*, care nu este altceva

[1] *Introducere în teoria textului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990, p. 109 și urm.

decît un *obiect abstract* ce rezultă din scoaterea din context a discursului. Discursul nu poate constitui obiectul unei cercetări pur lingvistice, întrucît la realizarea lui contribuie o rețea complexă de determinări extralingvistice, de care pragmatica își propune să țină seama atunci cînd studiază condițiile de realizare a schimbului verbal. Prin urmare, relației lineare de „conexitate intra- și interfrastică" trebuie să i se adauge o relație non-lineară de coeziune-coerență, construcție pe care o elaborează interpretantul, pornind de la elemente discontinue ale textului (Jean-Michel Adam). Pragmatica textuală va încerca să țină seama, în același timp, de aspectele locale și de dimensiunea globală a textualității sub unghiul producerii și al interpretării.

Pentru a delimita fenomenele textuale vizate de cele două direcții, Umberto Eco înfățișează *topicul* (tema) discursului în opoziție cu tema frastică, precizînd că *izotopia* constituie un fenomen de coeziune semantico-referențială, în timp ce *topicul* discursului este un fenomen pragmatic ce trebuie pus în legătură cu *coerența* (cercetată de lingvistică) și *pertinența* (care reiese din studierea contextului). Întrucît topicul este definit ca ipoteză care depinde de inițiativa cititorului, elementele de paratext subsumabile „codului intitulant" (titlul, subtitlul, intertitlurile etc.), care actualizează uneori și dimensiunea arhitextuală („roman", „nuvelă", „dramă" etc.), devin, din acest punct de vedere, „marcatori de topic".

Pragmatica se constituie ca fenomen ce condiționează atît construirea dimensiunii semantice a universului de semne din opera literară, cît și lectura operei, în totalitatea sa. La rîndul ei, *pragmatica textuală* trebuie să aibă în vedere două aspecte ale orientării configurationale a textului: pentru a fi perceput ca un întreg coeziv și coerent, acesta trebuie să comporte, pe de o parte, o ancorare enunțiativă, iar pe de altă parte – o orientare argumentativă globală, adică un act de discurs, mai mult sau mai puțin explicit, care să rezume orientarea pragmatică a textului[1], în această din urmă privință relația titlu-*topic*, în pofida frecventelor diversiuni, fiind evidentă.

[1] Jean-Michel Adam, *Pour une pragmatique linguistique et textuelle*, în Claude Reichler *et al.*, *L'interprétation des textes*, Minuit, Paris, 1989, pp. 206-207.

Eugeniu Coşeriu, vorbind despre obiectul de studiu al lingvisticii textului, defineşte conţinutul specific al unui act de vorbire sau al unui complex de acte de vorbire drept sens (*Sinn*), care trebuie distins de desemnare (*Bezeichung*) şi semnificaţie (*Bedeutung*). Discursul, în teoria „lingvisticii integrale" a lui Coşeriu, „nu e constituit din fraze, ci din unităţi de sens [...] care se combină unele cu altele şi care dau mereu un *sens unitar superior*"[1], exemple de unităţi de sens fiind: constatarea, reproşul, rugămintea etc., adică actele de limbaj din teoria lui J.L. Austin.

Dincolo de suita definiţiilor, se cuvine să subliniem însă, pe urmele lui Paul Ricœur, că aspectul central în cercetarea de tip pragmatic nu este enunţul, ci *„enunţarea*, adică actul însuşi de a spune, care îşi desemnează în mod reflexiv locutorul"[2]. Enunţul este o ocurenţă a frazei (enunţul nu este repetat, ci există mai multe enunţuri, produse în contexte diferite, ale aceleiaşi fraze), în vreme ce enunţarea este actualizarea unui enunţ, „faptul însuşi că un enunţ a prins formă"[3]. Marcarea enunţării în enunţ corespunde sensului pragmatic al textului, sensul enunţării fiind cel care răspunde la întrebarea *cu ce scop (intenţie)* s-a enunţat o anumită secvenţă lingvistică.

Aducînd în sprijinul unui studiu despre referinţă şi subiectivitate a enunţării un demers de tip pragmatic, Paul Ricoeur subliniază interferenţa dintre actele de vorbire şi teoria acţiunii, în condiţiile în care *a spune* înseamnă, în interiorul acelor acte de discurs, *a face*. Actul ilocuţionar constă, aşadar, în ceea ce *face, vorbind,* locutorul, iar acestei „înfăptuiri" i se asociază o forţă în virtutea căreia, după caz, enunţarea este percepută ca o constatare, un ordîn, o promisiune, un sfat etc. *A face* este implicat în *a spune* într-o măsură atît de însemnată, încît chiar în verbele „constative" este inclusă – prin generalizarea caracterului performativ – ideea de „a face", care poate fi transpusă verbal printr-un prefix de forma „afirm că..." („Mihai îmi este prieten" › *„Afirm că* Mihai îmi este prieten"). Punctul de plecare al concepţiei *panperformative* privind

---

[1] Eugeniu Coşeriu, *op. cit.*, p. 58, *subl.n.*
[2] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p. 55.
[3] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991, p. 280.

enunțarea îl constituie concluziile formulate de J.L. Austin într-o etapă ulterioară a reflecției sale asupra actelor de limbaj. Inițial, Austin distingea fără echivoc enunțul „constativ", care descrie un eveniment fără pretenția de a modifica o stare de fapt („Mihai a ajuns la Iași"), de cel „performativ", care transformă realitatea, cum este cazul ordinului sau al întrebării, care îl aduc pe interlocutor în situația de a face ceva sau de a da un răspuns. Ulterior, filosoful englez nu a mai opus enunțurile „constative" celor „performative", recunoscînd și în simpla constatare *afirmarea* unei realități, ceea ce echivalează cu o acțiune care transformă situația interlocuției. În teoria generală a actelor de limbaj a lui Austin, locutorul care enunță o frază oarecare efectuează, simultan, trei acte diferite: un act *locuționar*, unul *ilocuționar* și unul *perlocuționar*.

Esențială, din punctul de vedere al demersului nostru, este bipolaritatea constitutivă a enunțării, în general, subliniată de Paul Ricœur: „nu există ilocuție fără alocuție și, prin implicație, fără un alocutar sau destinatar al mesajului[1]. Aceasta trebuie interpretată – inclusiv la nivelul comunicării de tip literar – ca schimb de intenționalități ce se vizează reciproc.

Elementele de paratext atașate oricărui „gen al discursului" (Mihail Bahtin) instituit o dată cu o operă (literară) sînt implicate în mecanismele (și convențiile) editoriale și în *pactul de lectură* dintre autor și cititor. Raportul *enunțare/enunț* din planul comunicării orale, paralel cu raportul *publicare/publicat* din planul textului tipărit pot fi analizate în mod adecvat, în cazul unui anumit gen de discurs, ținîndu-se seama de evoluția codurilor publicării și a contractelor de lectură.

Privită la acest nivel global, autobiografia, echivalată de Philippe Lejeune atît cu un mod de lectură, cît și cu un tip de scriitură, se definește ca „*efect contractual* variabil din punct de vedere istoric"[2]. Cercetarea aparatului paratextual, a „acestui franj al textului imprimat, care, în realitate, *comandă* întreaga lectură (nume de autor, titlu, subtitlu, nume de colecție, nume de editor, pînă la

[1] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 590.
[2] Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Univers, București, 2000, p. 47.

jocul ambiguu al prefețelor)"[1], ar conduce la o imagine în diacronie a codurilor – drum pe care Philippe Lejeune l-a refuzat, în mod explicit, pentru demersul său pe tema autobiografiei. Renunțarea la viziunea diacronică asupra codurilor editoriale în favoarea unei cercetări sincronice și de o relativitate asumată nu se produce, totuși, în acest studiu fundamental asupra pactului autobiografic, fără ca autorul său să sublinieze un adevăr esențial, care astăzi în domeniul studiilor culturale constituie un fel de operator de principiu, aplicabil oricărui discurs fixat prin tipar: *„Istoria autobiografiei ar fi, așadar, înainte de toate, aceea a modului său de lectură*: istorie comparativă, în care am putea face să dialogheze contractele de lectură propuse de diferitele tipuri de texte (căci nimic nu ar servi la studierea autobiografiei în întregime, de vreme ce contractele, ca semnele, nu au sens decît prin jocurile de opoziție), și de diferitele tipuri de lecturi practicate efectiv pe aceste texte"[2].

Nu numai titlurile pot avea, așadar, în relație cu universul reprezentat, funcție de *prolepsă* (pentru care există deja un model de intitulare, de pildă, la Honoré de Balzac: *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau...*), ci și cele mai multe texte prefațatoare, gen de discurs pentru care figura prolepsei constituie o marcă aproape obligatorie. *Avertismentul editorilor* din *La Nausée* de Jean-Paul Sartre conține, în structura de adîncime, presupoziția morții lui Antoine Roquentin, al cărui jurnal urmează să fie citit: „Aceste caiete au fost găsite printre hîrtiile lui Antoine Roquentin". Se degajă astfel un fel de *mood*, un sentiment funebru ce conotează fiecare frază a jurnalului: cititorul știe despre lumea povestită ceea ce îi transmite personajul, însă știe și ceva ce scapă înțelegerii acestuia din urmă, și anume cît de aproape este momentul morții sale. Este, într-un fel, ca și cum am țese covorul după ce am avut sub ochi desenul din covorul deja țesut.

Forma de „intersubiectivitate" (cum îi spune Benveniste) pe care o constituie receptarea discursului literar are un specific la care

[1] *Ibidem*, p. 47, *subl. aut.* „Comandamentul" acestei rețele de enunțuri din jurul textului nu are, totuși, acțiune imperativă pentru „întreaga lectură", ci, mai degrabă, una de recomandare pentru o lectură de întindere și durată greu de preconizat.

[2] *Ibidem*, p. 48, *subl. n.*

se adaptează în mod evident şi preambulul comunicării din această sferă. Prefaţa devine, într-o asemenea perspectivă, manifestarea unei fracturi în discurs, a unei falii cu dublă funcţionalitate: pe de o parte, marchează, vădeşte o graniţă care nu este direct trasată în discursul ficţional – între semne atribuite reprezentării artistice şi cele semnificînd în sfera extraesteticului –, iar, pe de altă parte, creează un spaţiu (discursiv, ca şi opera) şi o temporalitate (contextuală, dar suficient de generală încît să permită lecturi reluate în momente situate la distanţă mare în timp) adaptate necesităţii de a institui un contract cu destinatarii.

Corespunzînd unei utilizări dialogale a limbajului şi putînd însuma o întreagă ideologie ce include şi concepţia sa despre receptare, prefaţa îi permite autorului – dacă ar dori-o – să renunţe la eventualele „zone" din interiorul discursului de ficţiune ce ar fi fost afectate comunicării cu destinatarul, în felul acesta unitatea discursului rămînînd neştirbită. Este vorba, în esenţă, despre modalităţi prin care discursul le impune receptorilor condiţiile *propriei* funcţionări. Centrul de greutate al *politicii* discursului ce trebuie să orienteze lectura îl constituie substituirea unui nediferenţiat *a cunoaşte* cu un *a cunoaşte* întemeiat pe un act de voinţă orientat, structurat cel puţin în linii mari.

Tipicitatea comunicării pe care au în vedere să o instituie prefeţele transformă cititorul şi autorul în două instanţe (un *eu* al enunţării şi un *tu* al receptării) foarte apropiate de conceptul semiotic de actant, actualizat în nenumărate manifestări. În condiţia sa de actant, cititorul poate corespunde conceptului de „arhilector" din teoria lui Michael Riffaterre şi în aceleaşi condiţii se conturează imaginea unei „autorităţi" pentru subiectul enunţării. „Arhilectorul" – numit iniţial „cititor mediu", pentru că se considera că ar rămîne „la egală distanţă faţă de insuficienţa unei descifrări superficiale şi de excesele de supralecturi care găsesc în text ceea ce nu există"[1] – constituie pentru Riffaterre o sumă de lecturi şi un simplu (deci şi fără adîncime noţională) instrument necesar pentru

[1] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p. 46.

relevarea stimulilor prezenți în text, constituenți ce declanşează procesele psihologice active în timpul receptării literare.

4. Modele teoretice ale strategiei de receptare. Lectură şi literaritate

Pragmatica textului literar consideră destinatarul fie ca o funcție a textului (situație în care identificăm receptorul implicit), fie ca o variabilă (identificată cu receptorul explicit sau empiric). Se recunoaşte astfel importanța rolului pe care îl are receptorul în actualizarea semnificațiilor textului. Discursul îl convinge pe cititor să intre în jocul lizibilității sale mediate de convenții, în aşa fel încît, pe această cale, să producă un efect pragmatic determinat, să ducă la reuşită macroactul său de limbaj.

Anumite elemente de paratext se adresează publicului nediferențiat (*quilibet*)[1], fără obligația de a-i şi intersecta cîmpul de interese: de exemplu, titlul, numele autorului, eventual un interviu în publicații nespecializate. Altele, cum este prefața, se adresează cititorilor textului, chiar dacă aceştia nu vor citi decît textul sau se vor „lămuri" numai din prefață.

De fapt, dimensiunea pragmatică a operei literare se construieşte în textul propriu-zis şi în spațiul paratextual deopotrivă, printr-o manifestare mai mult sau mai puțin însemnată a forței ilocuționare, căreia ar trebui să-i succeadă, în plan perlocuționar, o anumită conduită de lectură. Astfel, paratextul reprezintă pentru text un fel de poartă prin care, pe de o parte, cititorii sînt „invitați" în universul ficțional, iar, pe de altă parte, textul caută să anexeze universului său ficțional „propria" transcendență textuală.

Elementele paratextuale discursive – dintre care trebuie menționate în primul rînd prefața şi postfața (în varianta lor auctorială), notele infrapaginale dezvoltate, unele dedicații şi intertitluri –

---

[1] Francis Jacques, în *Dialogiques (Recherches logiques sur le dialogue)*, P.U.F., Paris, 1979, p. 16, observă că registrul pronumelor nehotărîte din latină permite disocierea subtilă între „celălalt care este oricine (*quilibet*), celălalt care este un oarecare (*aliquis*) şi celălalt pe care îl cunosc bine, dar nu-l numesc în acest moment (*quidam*)".

au caracteristici lingvistice care au făcut să se vorbească, de exemplu, de existența unui „discurs prefațial". Trăsăturile pertinente ale acestei dimensiuni a paratextului includ structura relațiilor de persoană și a relațiilor de timp, jocul deicticelor, modalitățile enunțului și dispunerea sa retorică. La acestea trebuie adăugată categoria *performativului*, adică formele prin care expresia devine act, declarația se transformă în constrîngere, locutorul devine autoritate, iar discursul devine dogmă. De asemenea, dispunerea retorică a prefeței întărește rolul ei injunctiv, în virtutea faptului că orice prefață vizează să impună în același timp un model de producere a genului literar despre care vorbește (romanul pare a fi, astăzi, specia cel mai mult comentată în prefețe) și un model al lecturii sale, chiar și în situațiile (frecvente, de altfel) în care limbajul prefațatorului nu este sincer. Arta de a convinge (care include și folosirea performativelor) face din discursul esențialmente afirmativ al prefeței un discurs constrîngător, care spune nu numai „iată ce este", ci și „iată de ce anume trebuie să fiți convinși"[1]. Prin această funcție devine prefața revelator de ideologii.

În descrierea *statutului* pe care îl au elementele de paratext, Gérard Genette notează că acesta se instituie pe deplin abia după adoptarea unui *regim pragmatic* particular (ca răspuns la întrebările *de la cine?, către cine?* și ca artă a persuasiunii), pus în relație ulterior cu aspectul esențial și imposibil de descris într-o tipologie precisă: *funcțiile* mesajului, forța ilocuționară, acțiunea exercitată asupra receptorului – pe scurt, orientarea lecturii.

Elementele de paratext, atunci cînd nu operează o selecție explicită a cititorilor, conțin mărci ale deturnării discursului de la obiectul său, prin interpelarea, aparent cu bune intenții, a cititorilor care, de fapt, *nu* sînt agreați de Autorul Model. Neîncrederea în posibilitățile de comprehensiune ale cititorilor i-a determinat de multe ori pe autorii de literatură să transforme „pragul" textului într-o zonă a restricțiilor privind accesul la text, forța ilocuționară a enunțurilor fiind uneori surprinzător de accentuată. Există, prin urmare, numeroase texte întoarse asupra propriei lor enunțări (și produceri), paradigma aceasta fiind definitiv instituită în literatura

[1] Henri Mitterand, *Le discours du roman*, P.U.F., Paris, 1980, p. 26.

română de epopeea „eroi-comico-satirică" *Țiganiada*, iar în literatura universală fiind ilustrată în gradul maxim al actualizării posibilităților de *Tristram Shandy* al lui Sterne.

În această zonă a discursului, punerea în relief a intențiilor autorului urmărește anumite efecte perlocuționare, posibile numai dacă interlocutorul (destinatarul) reacționează la marcatorii de conținut propozițional și la cei ai forței ilocuționare prezenți în structura de profunzime a textului. Dacă expresiile sînt asociate cu strategiile de producere a unui anumit efect, aceasta favorizează, într-o măsură însemnată, existența textului ca atare.

Forța ilocuționară și efectul perlocuționar pe care le presupune dimensiunea retorică a textului presupun o adaptare anterioară a discursului la stereotipuri, la ideile acceptate de auditoriu. Concluzia lui Paul Ricœur potrivit căreia „ceea ce se numește ideologie este o formă de retorică" se întemeiază pe concepția privind formele de violență ale discursului – conștientizate de autorii de literatură –, prin care de la arta de a convinge se trece imediat la cea de a înșela, iar de la arta de a plăcea – la cea de a seduce.

Paratextul constituie locul de intersectare a două moduri ale „refigurării", retoric (act al elaborării de argumente) și poetic (act al inventării de fabulă-intrigă), la Paul Ricoeur, în spațiul său discursiv verificîndu-se pe deplin ipoteza privind această interdependență: „există retorică în poetică, în măsura în care «a găsi» un argument [...] echivalează cu o adevărată invenție. Și există retorică în poetică, în măsura în care oricărei intrigi putem face să-i corespundă o temă [...]"[1].

Principiul deschiderii operei de artă acceptat de poststructuralism este sintetizat de Genette într-o frază care face pertinentă distincția dintre „intenția operei" și „intenția de (a fi) operă": „Sensul unei opere se creează nu între operă și artist, ci între operă și publicul său"[2]. Mărturia autorului în ceea ce privește propria operă, „depusă" cel mai frecvent în stratul discursiv implicit al elementelor de paratext precum titlul, subtitlul, unele prefețe, note

[1] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 487.
[2] Gérard Genette, *Figures V*, Seuil, Paris, 2002, p. 238.

infrapaginale etc., constituie o informație (laterală) esențială, definitorie pentru „statutul de operă al operei".

Unul dintre criteriile literarității, alături de aspectele expresiv, retoric, ficțional și al stereotipurilor, îl constituie, în opinia lui H. F. Plett, dimensiunea pragmatică sau „receptivă" a textului. Categoria literarului rezidă – spun teoreticienii – mai puțin în text ca atare și mai mult în lectura sa, orice evaluare estetică trecînd, în mod obligatoriu, prin operația de lectură. Literatura poate fi concepută, din acest punct de vedere, ca un „efect de lectură", depinzînd de atitudinea adoptată în privința textului.

Dintre direcțiile ce se disting în teoriile contemporane ale lecturii, atît cea numită „internă", centrată pe ideea că efectele sînt programate de text și pe imaginea unui cititor ideal („model"), cît și cea „externă" axată pe receptarea efectivă și în deplină libertate (acordată cititorului empiric) de semnificare a textului văzut ca artefact, operează o izolare nejustificată a componentelor operei literare. Cercetarea adecvată a fenomenelor în toată complexitatea lor presupune considerarea operei atît din perspectivă „imanentistă", ca materialitate deschisă tuturor sensurilor, cît și în contexte specifice de receptare, în care aceasta devine obiect social dotat cu sensuri virtuale.

Ca formă de comunicare artistică, actul de lectură surprinde strategia auctorială de persuasiune, la care cititorul răspunde completînd configurația și însușindu-și proiectul de lume avansat prin text. Pornind de la acest model, Paul Ricoeur propune să fie luate în considerare trei momente ale procesului (cărora le corespund discipline învecinate, dar distincte): strategia elaborată de autor și orientată către cititor (studiată de retorica ficțiunii), înscrierea acestei strategii în configurația literară (studiată de o retorică a relației dintre text și cititor), precum și răspunsul cititorului considerat el însuși fie ca subiect cititor, fie ca public receptor (obiect de studiu pentru fenomenologia și estetica lecturii).

În actualizarea unor virtualități semantice ale textului văzut în contextul receptării sale, un rol esențial îl au *stereotipurile*, fenomen al cunoașterii pe marginea căruia s-a creat un vast cîmp terminologic: „coduri" (Roland Barthes, Paul Cornea), „enciclopedie" (Umberto Eco), „univers de referință" (Tzvetan Todorov ș.a.),

„repertoriu al familiarului" (Paul Ricœur), „arhivă" (Linda Hutcheon) etc. Se disting, pe de o parte, după nivelurile discursive de care aparțin, codurile de *elocutio* (nivelul lingvistic și stilistic), de *dispositio* (nivelul tematico-narativ) și de *inventio* (nivelul actanțial și ideologic), iar, pe de altă parte, după originea cultural-istorică, coduri *ale enunțării* și coduri *ale receptării*. Procesul însuși de comprehensiune este considerat de numeroși cercetători drept construire de *topic*-uri, elaborare de ipoteze, pornind de la structuri semantice ce sînt recunoscute la toate nivelurile textului (lexical, sintactic, retoric, narativ, tematic, actanțial, ideologic). În ceea ce privește actul de lectură, se consideră că stereotipurile permit ca textele să aibă un sens relativ stabil în interiorul fiecărui context de receptare, iar pe plan teoretic ele permit să se stabilească o legătură motivată între demersul intern, centrat pe stabilitatea efectelor textuale, și demersul extern, centrat pe creativitatea cititorului.

Modul în care funcționează „orizontul de așteptare" (H.R. Jauss) presupune, de asemenea, o raportare permanentă a instanțelor comunicării literare la coduri specifice. După Paul Ricœur, autorul nu își „atinge" cititorul decît dacă, pe de o parte, împarte cu el un *repertoriu al familiarului*, în privința genului literar, a temei, a contextului social și istoric, și dacă, pe de altă parte, practică o *strategie de defamiliarizare* în raport cu normele pe care lectura crede că le poate recunoaște și accepta cu ușurință. Stereotipurile pot fi astfel „unelte" ale autorului pentru un subterfugiu ce poate să dezvolte semnificații pertinente prin jocul dintre negarea și acceptarea codurilor comune.

Convențiile proprii diverselor tipuri, genuri și subgenuri discursive formează „codurile arhitextuale", după terminologia lui Gérard Genette, în vreme ce „codurile intertextuale" sînt identificabile cu ansamblul textelor cunoscute de cititor. Transtextualitatea instituie așadar și un cod specific ce poate fi definit ca ansamblul de cunoștințe legate de texte de toate felurile, literare sau nu, anterioare sau nu textului în cauză. Se poate vorbi, astfel, de competențe de lectură constituite în jurul fiecărui tip de relație transtextuală. Arhitextul, de pildă – care, spre deosebire de alte elemente ale „transcendenței textuale", nu desemnează un ansamblu de

texte specifice, ci un model de lectură construit prin inducție pornind de la texte anterioare – tip –, este constituit, potrivit acestei concepții, din stereotipuri. Comprehensiunea literară nu este, într-adevăr, posibilă dacă se face abstracție de stereotipurile generice. Iar elementele de paratext situate în deschiderea textului influențează în diverse moduri alegerea acelor valori cu care receptorul investește *a priori* structurile semnificative.

Lectura relațională, un fel de „lecture au second degré", presupune perceperea modului în care textul prezent „citește" un alt text sau mai multe alte texte, așadar constituie un proces de comprehensiune în două trepte, în care se actualizează simultan două sau mai multe opere (sau doar texte), una *în funcție de* cealaltă. Existența stratului presupozițiilor în actualizarea fiecărui enunț permite configurarea, la nivel metapragmatic, a unui virtual (sau doar disimulat?) *text al lecturii*, alcătuit din *inferențe juxtapuse* pe care le-a solicitat textul propriu-zis. Dacă această configurație – care trebuie înțeleasă ca o replică la configurația semantică a textului, așa cum răspunsul constituie, în disciplinele psihologice, o replică la stimul – se poate închega, fie și numai din elemente virtuale, pînă la gradul de coerență al unui sistem, rolul paratextului în structurarea ei ar fi mai important decît acela pe care îl joacă în realizarea configurației textuale „vizibile", concrete, însă nu ar comporta gradul de generalitate (de adresabilitate, am putea spune) al elementelor de paratext instaurate prin semne lingvistice sau iconice.

Ia naștere astfel, la un prezumtiv nivel factual al concretizării operei literare, un strat al replicilor la: enunțarea din titlu (rezultînd un titlu provizoriu al actului de lectură, de tipul „Mă aștept să fie vorba/ Probabil că/ Sigur că etc. se vorbește despre cutare și cutare lucru"), la conținutul îndemnurilor din prefață (reacția fără de enunț putînd fi, în cea mai fericită ipostază, aceea corespunzătoare unei verbalizări de genul „Autorul vrea să mă determine să înțeleg cutare lucru în cutare mod", în ipostaza mai frecventă și mai nevinovată – doar reacție de supunere inconștientă la îndemn, iar în ipostaza cea mai generală – reacție zero), eventual la lumea semantică a operei (reacție însoțită de o *prefață comunicațională* obligatorie, ce poate fi verbalizată prin *„Autorul reprezintă, adap-*

tată posibilității de a intra în comunicare, cutare realitate în cutare mod). Prin acest – să-i spunem așa – adstrat al inferențelor succesive din timpul lecturii „funcționează" o ipostază pur teoretică (de care uzează conștient sau inconștient toți teoreticienii lecturii) de discurs ce se articulează prin verbalizarea permanentă a oricărui fenomen implicat de actualizarea funcției *conative* a discursului prim. „Comunicarea" cu lectorul fiind, aproape fără excepție, indirectă, *discursul lecturii* devine o traducere a lui *intentio auctoris*, în stil indirect, într-o *intentio lectoris* sistematică.

Prezumtivele (deocamdată) mărci ale acțiunii de a orienta lectura prezente în interstițiile textului literar/operei literare constituie nu numai o transpunere a funcției conative a limbajului din schema lui Jakobson, ci, mai ales, semne ale înscrierii într-un proces de comunicare. Orientarea intențională către un cititor (ar fi fără sens, de pildă, ca un narator să raporteze informații despre universul diegetic altcuiva decît unui receptor, iar faptul orientării către destinatar devine semn de lectură, după Roland Barthes) produce un discurs nu atît conform cu interesele cititorilor, cît conștient de acestea. Un exemplu îl constituie strategia auctorială de instituire (cu ajutorul apostrofei) a *naratarului* în text, prin care interesele cititorului sînt abandonate, în favoarea intereselor de „concretizare" (realizare în sens estetic) ale textului.

5. De la „Cititorul Model" la „naratar"

Potrivit teoriei „interne" a lecturii ca „execuție" a unui program, cititorul este un rol, o instanță abstractă, presupusă de structurile textuale. Sub semnul acestei irealizări, al proiecției actualizate așadar, se dezvoltă două instanțe receptoare de concepție diferită: una este cititorul „ideal" (cu varianta „Cititorului Model" la U. Eco), adică instanța capabilă să restituie totalitatea interpretărilor programate de text, iar cealaltă – cititorul „virtual", „implicit", un „rol al cititorului înscris în structura textului" (W. Iser).

Asemenea lui Roman Ingarden, care stabilea drept bază a receptării „aparențele schematizate" din opera de artă literară și procesul de „concretizare" de către receptori, U. Eco vede textul ca

pe un complex de semne întreţesut cu spaţii albe, cu intervale pe care cititorii trebuie să le umple cu sensuri venite din „enciclopedia" interpretativă proprie. Emiţătorul şi destinatarul unui text sînt prezenţi în discurs, în viziunea nuanţată a semiologului italian, nu atît ca poli ai actului enunţării, cît în calitate de *roluri actanţiale* ale enunţului; indicii textuali ai vocii auctoriale se reduc la un stil recognoscibil, la rolul actanţial de subiect al enunţului şi – ceea ce e la fel de important pentru orientarea lecturii – la o ocurenţă ilocutivă („aici există un subiect care îndeplineşte acţiunea de a jura, de a promite, de a permite, de a avertiza, ameninţa etc.") sau ca operator cu forţă perlocuţionară[1].

Autorul şi Cititorul Model sînt, astfel, tipuri de strategie textuală, fiecare dintre cele două instanţe „participante" la comunicare *construind o ipoteză* în legătură cu celălalt şi implicînd o *proiecţie a sinelui* ca replică ideală inscriptibilă în modelul de strategie textuală preconizat.

În privinţa lecturilor înscrise în text, desemnate cu destulă nesiguranţă terminologică de teoreticienii literaturii, se cuvine rediscutată deosebirea dintre *imaginea* alegorică a lecturii reale, proiectată în text prin cititorul implicit, şi acea instanţă fictivă numită *naratar*. Acesta din urmă este un personaj de ficţiune construit de anumite texte pentru a servi drept interlocutor pentru narator. Concepţiei care susţine diferenţierea netă dintre cititorul implicit şi naratar îi aduce o corecţie utilă Franc Schuerewegen[2], care subliniază că între cititorul fictiv şi destinatarul *de jure* al unui text literar există acelaşi raport ca între ficţiune şi realitate.

Cititorul implicit nu constituie o virtualitate, ci vine să înscrie în text o atitudine hermeneutică pe care discursul narativ pare să o elimine prin însuşi faptul de a o fi reprezentat. Cititorul implicit este destinatarul fictiv al cărţii. Chiar dacă apare în dispozitivul paratextual (prefaţă, note infrapaginale, dedicaţii etc.) care însoţeşte romanul, actul de *interpelare* modifică radical statutul obiec-

---

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Univers, Bucureşti, 1991, p. 94.

[2] Franc Schuerewegen, *Réflexions sur le narrataire (Quidam et Quilibet)*, în „Poétique", 70, aprilie 1987, pp. 247-254.

tului interpelat. Prin strategia care îl convoacă, cititorul este anexat romanescului şi devine, la limită, un personaj între celelalte personaje. Acest apel funcţionează ca un fel de „diegetizare", încorporînd spaţiul extratextual în text prin intermediul ficţiunii.

Poeticile lecturii care proclamă „conformitatea cititorului cu textul" sînt incriminate, de asemenea, de un studiu al lui B. Gervais despre tensiunile lecturii[1]. Studiul acuză pe bună dreptate „antropomorfizarea gesturilor de lectură" preconizate de text, cu toate că include – dintr-o confuzie a accepţiilor, probabil – Cititorul Model în seria auditorilor („audiences") invocaţi ai textului; într-adevăr, cînd prezenţa destinatarului intern este postulată de text, autorul articulează de fapt o strategie textuală menită să respingă lectura îndeplinită *de* sau *prin* aceste instanţe fictive (îndreptîndu-le către *altă carte*) şi să recupereze lectura adecvată.

Oswald Ducrot propune să se facă distincţia între *alocutarul* („allocutaire") şi *auditorul* („auditeur") enunţului[2]. Prin alocutar este desemnată persoana căreia locutorul declară că i se adresează (desemnată prin pronumele de persoana a doua); prin auditor, Ducrot desemnează destinatarul neprevăzut şi nedorit, persoana care aude sau ascultă un enunţ care nu îi este destinat. În textul literar, autorul se „deturnează" de la cititorii săi (care rămîn anonimi şi neindividualizaţi în vreun fel) pentru a interpela un destinatar-fantomă, creaţie a acţiunii înseşi de invocare. Funcţia adresării către naratar constă în a opune receptarea corectă unei receptări neadecvate (de pildă, lectura cititorului care se substituie naratarului), interzicînd accesul la text al acestui mod de a citi.

Actul de lectură pentru care este mandatat cititorul depinde de tensiunea stabilită între cele două economii fundamentale ale sale: *progresia* în text şi *comprehensiunea*. În teoriile recente ale lecturii se constată un transfer al regiei actului de lectură de la text către cititor, evitîndu-se astfel greşeala unei cvasi-echivalenţe între exigenţele textului şi reacţiile cititorului. Modul în care cititorul autentic operează cu textul diferă de ceea ce textul îi *spune* să facă.

---

[1] Bertrand Gervais, *Lecture: tensions et régies*, în „Poétique", 89, février 1992, p. 109.

[2] Oswald Ducrot, *Enunţare*, în O. Ducrot şi J.-M. Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Babel, Bucureşti, 1996, pp. 470-471.

Distincțiile dintre naratarii posibili ai unui text epic, în funcție de nivelurile pe care se desfășoară comunicarea, au condus, în cele mai multe încercări de sistematizare, la alunecări de la o categorie la alta și la „cazuri de sincreză" – prin extensia unei categorii – mai mult sau mai puțin motivate contextual. Naratorul extradiegetic care devine naratar în spațiul intradiegetic (de exemplu, în *Manon Lescaut*) sau extinderea, pentru noi neconvingătoare, a conceptului de naratar la orice *audiență* prezentă în operă lasă încă deschisă posibilitatea unor clasificări mai riguroase. După Genette, „naratarul extradiegetic nu este, precum cel intradiegetic, un «releu» între narator și cititorul virtual: el se confundă cu totul cu acest cititor virtual – releu, la rîndul lui, cu lectorul real, care poate sau nu să se «identifice» cu el, adică *să ia ca fiind pentru sine* ceea ce naratorul îi spune naratarului său extradiegetic, de vreme ce nu se poate în nici un caz să se identifice (în acest sens) cu naratarul intradiegetic, care este în fond un *personaj* ca toate celelalte"[1]. Deși aduce o necesară simplificare, identificarea celor două instanțe operată de Genette se înscrie în direcția acuzată ulterior de Franc Schuerewegen, a „antropomorfizării gesturilor de lectură", întrucît anulează distincția dintre receptorul unei adresări directe din planul extradiegetic (dar intraoperal) și cititorul virtual, permițînd totodată sincreza cititor virtual – cititor empiric, omițînd posibilitatea unui cititor capabil să integreze, lucid și competent, funcțiile și reacțiile celor două instanțe (ca și pe ale celorlalte, de pe alte niveluri ale comunicării literare) în propria strategie a comprehensiunii. Semnul egalității așezat între termenii *cititor virtual*, *cititor implicit* (sau *implicat*) și *naratar extradiegetic* în același studiu al lui Genette nu face decît să anuleze o inecuație al cărei adevăr este probat de instanțele comunicative bine individualizate într-o mare diversitate de narațiuni.

Statutul incert al instanțelor narative, între ficțional și empiric, neelucidat complet poate nici pînă astăzi, a generat, pentru un timp, confuzii în planul terminologiei metaliterare, explicabile parțial și prin mutațiile suferite de modalitățile de reprezentare lite-

[1] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 91, *subl. aut.*

rară, respectiv de dominantele receptării dintr-o epocă ulterioară. Este, de pildă, îndoielnic că o lectură în timpul căreia cititorul ar „dialoga" cu „imaginea" unui narator dramatizat „creditabil"[1], care ar include în această categorie – mai ales! – naratorul „creditabil" din *Tom Jones*, ar corespunde caracteristicilor de sensibilitate estetică actuale, cîtă vreme mefiența (a devenit și) funcționează ca o conduită aproape obligatorie de lectură. Tocmai această conduită încearcă să o „rătăcească" elementele de paratext mistificatoare, care pretind că instituie fie contractul de ficționalitate, fie pe cel de veritate doar pentru că există o sensibilitate a receptării la aceste caracteristici.

Cu toată precauția în a numi „intrigă secundară" comunicarea („istoria relației") dintre cititor și naratorul „creditabil" din romanul lui Fielding, Wayne Booth eludează tocmai aspectul esențial al acestei „comunicări": nu poate să existe între instanțe din două planuri distincte ale comunicării literare (planul ficțional și planul empiric) decît dacă instanța cea mai mobilă, receptorul, își neagă și desființează condiția empirică și se ipostaziază într-un personaj de ficțiune (iar aceasta nu e decît o virtute ipotetică a ființei umane). Confuzia lui Booth, încadrabilă în contextul mai larg al „antropomorfizării gesturilor de lectură", își găsește un fel de motivare în specificul narațiunii lui Fielding (care nu le este însă străină nici prozatorilor „serioși", precum Lev Tolstoi): naratorul din *Tom Jones* constituie un centru de reprezentare înzestrat cu atît de mare forță de coagulare a viziunii asupra lumii, încît își poate crea un *naratar* și în enunțurile în care nu se adresează direct, prin invocare/interpelare, acestei instanțe ficționale. *Naratarul neinvocat* nu e, desigur, o instanță pe care să o poată crea oricare prozator, prin vocea naratorului său: fără o iluzie a „creditabilității" construită cu fiecare nou pasaj al textului (sau al secvenței de text), această impresie de permisiune de lectură nu se poate constitui. Instanța „creată" astfel, o virtualitate a pseudolecturii, este prevăzută de ideologia mimată a naratorului (diferită și aici de cea a

[1] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Univers, București, 1976, pp. 263 și urm. Instanța opusă în mod vădit acesteia este naratorul *unreliable*, mai adecvat sensibilității receptive moderne.

„autorului abstract"), adoptată doar pentru a-i induce în eroare pe cititorii nu întru totul lipsiți de istețime, dar (de vreme ce) prea încrezători.

Cînd naratorul prezintă – respectînd toate aparențele de creditabilitate și sprijinindu-se, la nevoie, pe legi ale firii, ca să fie mai convingător – evenimente, fapte și calități ale unui personaj etc., pentru ca apoi să ofere indicii că ar exista și altă perspectivă asupra acelorași „realități", el ridiculizează evident lectura mimetică a cititorului căruia i se adresează doar pentru a-l face părtaș la cea mai nevinovată și de bun-simț ideologie. Naivitatea naratorului reclamă participarea cititorului naiv: cea dintîi, mimată, șăgalnică fără semne vizibile ale comicului, deschide posibilitatea celei de-a doua, sinceră și încrezătoare în sine, caracteristică definitorie a ceea ce numim naratar fără voie, inteligent, poate, dar naiv-mimetic.

Confirmarea posibilităților aproape nelimitate de care dispune discursul ficțional în exercițiul de a-și apropria critic diverse ipostaze ale lecturii vine și din direcția narațiunilor cu naratar multiplu, a căror paradigmă o constituie *Tristram Shandy*, înrudite întrucîtva cu ficțiunile ludice în care notele de subsol marchează prezența lecturilor intradiegetice. Același procedeu al multiplicării instanței receptoare apare în *Pseudo-Kynegetikos*, unde există adresări la persoana a doua către „amicul" C.C. Cornescu, autor al *Manualului vînătorului*, și referiri la o ipostază ficțională a cititorului, individualizată prin persoana a treia ori de cîte ori presupusa-i răbdare este pusă la grea încercare. E aceasta o atitudine ce mimează dorința de a-l menaja pe cititor, impresie susținută de numeroase adresări de acest soi („Aci mă aflu din nou în mare primejdie ca să zvîrli din mînă foaia pe care, cu mai multă sau mai puțină răbdare, tu te silești a mă citi. Cum! Am cutezat a-ți pune subt ochi chiar și versuri nemțești?! Oare putea-vei să mă ierți?.../// Dă-ți osteneala, rogu-te, a căta în josul paginei, traducerea șchiopătîndă a acestor frumoase strofe, în care colcotesc cele mai nobile simțiminte ce iubirea de vînătoare poate aprinde în inima unui om, și sper că tu, vînător, te vei împăca îndată cu poetul, dacă nu și cu limba lui") și accentuată în încheierea penultimului capitol. Comoditatea cititorului ce-și urmărește tabieturile lecturii netulburate devine, totuși, obiect al criticii necruțătoare, o dată cu în-

toarcerea paginii către ultimul capitol, alcătuit din cîteva linii punctate şi intitulat foarte promiţător, la *Coprins*: *Capitolul cel mai plăcut pentru cititor.*

6. Lectură şi „acţiune" textuală

Pornind de la conceptul de *interpretant* al lui Ch.S. Peirce, teoreticienii receptării au pus în evidenţă „potenţialul de acţiune" al textelor (U. Eco, W. Iser ş.a.), ceea ce a făcut ca noţiunea de *efect*, larg utilizată, să aibă drept corelate obligatorii noţiunile de *interpretant* şi *performativitate*. Teoria lecturii devine, astfel, în mod necesar, o teorie pragmatică: „a studia cum este citit un text înseamnă a studia cum acţionează acesta"[1].

Pragmatica discursului de ficţiune, după o primă etapă în care situează textul în raport cu o serie de convenţii enunţiative şi generice, transpune conţinuturile astfel contextualizate în modele susceptibile de a influenţa comportamentul cititorului. Codurile lecturii se definesc în primul rînd prin alegerile pe care le fac cititorii dintr-o serie de alternative: cognitiv *vs* pragmatic (opoziţie echivalentă cu interpretare *vs* participare), linear *vs* tabular, denotativ *vs* constativ, original *vs.* actual, construcţie *vs* deconstrucţie, precum şi în privinţa caracterului extratextual, transtextual sau intratextual. Relaţia de arhitextualitate, de exemplu, actualizată în elemente de paratext situate în deschiderea textului (subtitlul generic), la care se pot adăuga titlul, numele autorului, numele colecţiei şi ilustraţia, îi permit cititorului să introducă imediat textul într-o clasă. Aceste elemente devin „operatori de lizibilitate", din poziţia privilegiată venind justificarea importanţei lor pentru influenţarea lecturii.

Raportul tensionat dintre lectura lingvistică şi corelatul său din dimensiunea estetică a comunicării – raport care determină, în perspectiva teoretică a lui Dumitru Irimia, atît constituirea semnificaţiei artistice, cît şi trăirea estetică[2] – este condiţionat de „ele-

[1] Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, Liège, 1994, p. 21.
[2] Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Polirom, Iaşi, 1999, p. 173.

mentele anticipatoare" pentru cititor, „avertizori" (sau „semnalizatori")[1], caracteristice pentru genul liric fiind titlul volumului (*Versuri*, *Poeme*, *Rime*...), titlul textului, precum şi componentele arhitecturii prozodice (strofele, versurile, rimele etc.). Pentru ca aceste semnale de instituire a raportului text-receptor să funcţioneze, cititorul trebuie să cunoască un „cod metalingvistic"[2], întrucît transmutaţia unui text din sistemul limbii în sistemul artei nu se realizează prin simpla existenţă a avertizorilor, ci numai dacă aceştia corespund unui transfer de adîncime susceptibil de a fi recunoscut în procesul receptării.

Elementele de acest tip sînt introduse de Paul Cornea, datorită funcţiei lor particulare, în operaţia de prelectură, care ar cuprinde informaţiile induse direct de cititor din examenul „ambalajului" (forma coperţii, numele editurii, al colecţiei, al autorului, subtitlul generic, ilustraţia etc.), „vecinătăţilor" (revistă, volum etc.), titlului şi „discursurilor de escortă" (prefaţa sau/şi postfaţa, rezumatul, sumarul, bibliografia)[3]. Însă ipoteza unei faze prealabile a lecturii, avînd drept obiect secvenţele de text din jurul textului, nu poate fi susţinută în cazul receptării autentice, pentru care textul şi paratextul său (auctorial) constituie obiectul unei lecturi „globale", integratoare (notele infrapaginale ilustrează, prin funcţiile lor, acest mod de a citi). Cu toată lipsa de temei a criteriilor după care grupează aceste elemente în aspecte ale prelecturii, Paul Cornea relevă rolul lor în orientarea cititorului: prefeţele, de pildă, „oferă totdeauna o cheie de lectură, deşi uneori într-un mod învăluit", autorul urmărind să pună în evidenţă afinităţile discrete cu intertextul şi contextul.

În acţiunea de orientare a procesului de lectură iniţiată de autor se disting, dintr-o perspectivă generală a modalităţilor discursive, două posibilităţi. Prima – şi cea mai spectaculoasă – o constituie orientarea lecturii prin comunicarea „directă", explicită, dintre „vocea" auctorială (ori a naratorului) şi o instanţă receptoare insti-

---

[1] Dumitru Irimia, *Pentru o teorie a semnului poetic*, în *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, I, Cluj, 1980, p. 147.

[2] Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, ed. cit., *ibidem*.

[3] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, Bucureşti, 1988, p. 150.

tuită *ad-hoc*, printr-un discurs a cărui forță ilocuționară nu rămîne doar implicită și ale cărui efecte perlocuționare sînt, eventual, sugerate sau descrise, calificate de emițătorul discursului (ca o formă de mimare a controlului asupra lor, cum se întîmplă în cărți precum *Patul lui Procust*, *Tristram Shandy* a lui L. Sterne ori *Gargantua...* a lui Rabelais). Cea de-a doua modalitate de influențare a lecturii o constituie orientarea indirectă, prin enunțuri auctoriale care nu-și desemnează destinatarul și care fac referire la calități ale operei, judecînd valoarea sa intrinsecă și oferind principii ale comprehensiunii – utile sau, dimpotrivă, destabilizatoare pentru cititor. Există, desigur, și o formă textuală care combină cele două modalități, după cum se va putea vedea în textul eminescian *Contrapagină*.

Prin aplicarea concepției pragmatice la discursul literar (mai ales în cazul ficțiunii de tip narativ și dramatic) se pot delimita patru planuri pe care interacționează instanțele comunicării, mergînd de la registrul empiric către cel ficțional. Pe primul plan se situează dialogul (mediat) dintre autorul concret și cititorul concret; pornind de la coordonate textuale, este admisă, prin convenție, existența pe cel de-al doilea plan a unui autor abstract (ca structură personificată a operei literare), căruia îi corespunde un cititor abstract (ca personificare a receptării ideale, Cititor Model); în spațiul intradiegetic, naratorul (instanță fictivă) comunică – de obicei pe calea interpelării – cu naratarul (și el fictiv), identificînd și respingînd totodată lectura inadecvată; în universul ficțional se desfășoară, de asemenea, comunicarea dintre personaje (actori).

Lectura poate să însemne nu numai o înstrăinare, ci și o încercare de reducere a efectului de distanțare de textul din epoci mai vechi. Față de o carte (eventual, un incunabul) din primele decenii ale tiparului, cititorul modern se simte înstrăinat, pe de o parte, în raport cu materialitatea (fragilitate, colorit, sintaxă text-imagine) volumului, iar pe de altă parte, prin distanța dintre fazele diferite de evoluție sau elementele insolite ale codurilor culturale puse să se „confrunte" în timpul (re)lecturii. Și din perspectiva pregătirii acestui gen de lectură (transistoric și transcultural) poate lua naștere un criteriu de clasificare a elementelor de paratext, întrucît acestea sînt adaptate, uneori, numai exigențelor lecturii dintr-o

epocă determinată. Adaptarea la context este însă un criteriu mult prea imprecis pentru a putea fi aplicat în vederea unei clasificări sigure, de aceea se poate vorbi mai degrabă doar de o caracterizare sau de o calificare a elementelor de paratext din această perspectivă. Aspectul nu este lipsit de interes, întrucît relevă atît conştiinţa auctorială – nu întotdeauna justă – asupra valorii propriei opere, cît şi un fel de buclă procedurală specific literară, prin care aparatul textual care contextualizează se supune rigorilor unui context mai general.

Convenţia literară modernă presupune existenţa acelui gen de lecturi care nu se mai mulţumesc cu sublinierea unor posibile sensuri puse la îndemînă de text, ci încearcă să structureze interpretări ale acestuia centrate chiar pe tema receptării. Lectura porneşte în căutarea propriei imagini şi o construieşte, făcînd din text în acelaşi timp un obiect de lectură şi un metalimbaj, o alegorie a actului de a citi. Începe aşadar să devină stereotip literar naratorul echivoc, care postulează existenţa unui cititor dezorientat, viziunea des-centrată asupra lumii operei şi necesitatea interpretărilor din puncte de vedere complementare.

Stabilind drept obiect de studiu al poeticii relaţiile transtextuale, Gérard Genette îşi aşază teoria într-una dintre cele două mari direcţii ce operează o „modalizare" semantică a ipotezelor de lectură: spre deosebire de modelul care privilegiază funcţia referenţială a limbii, adică *mimesis*-ul, teoria referenţializării interne şi transtextuale are în vedere *semiosis*-ul textului, natura sa construită şi funcţia sa „poetică" şi estetică. Relaţiile transtextuale constituie, în măsura apartenenţei lor la sfera esteticului, aspecte – acceptate cu sau fără rezerve, dar certe – ale literarităţii. Dintre acestea, secvenţele paratextuale alcătuiesc un halou pragmatic al operei nu doar – aşa cum susţin unii teoreticieni – în virtutea aşezării lor liminare în raport cu textul. Afirmaţia că aşezarea „pe prag" este singurul aspect care conferă statut paratextual nu rezistă unui examen raţional aprofundat. Acest statut nu reiese din simpla constatare a unei prezenţe într-un anumit spaţiu, ci în primul rînd din perceperea unei funcţionalităţi specifice. Iar în acest sens, orientarea lecturii este, în mod evident, funcţia centrală. De altfel, Gérard Genette lămureşte, pe de o parte, semnificaţia dată

acestui construct de prefixul „para-" (ca în cuvîntul „paramilitar", desemnînd formațiuni care luptă cu mijloace asemănătoare, dar se organizează altfel), iar, pe de altă parte, afirmă că „«paratextul» nu există propriu-zis, mai degrabă ne alegem să dăm seamă în acești termeni în legătură cu unele practici sau cu unele efecte, din rațiuni de metodă și de eficiență"[1].

Elementele de paratext, locuri marcate din jurul textului, dar și incluse în text, îl solicită pe cititor, îl ajută să se repereze, dar, în același timp, îl orientează, îl învață, îl „catehizează". Toate aceste segmente de enunț desemnează și comentează opera, programează un comportament de lectură. Și în această dimensiune a textului intervin stereotipurile, sub forma convențiilor literare, considerîndu-se, de pildă, că fiecare curent literar își are propria paradigmă a intitulării. Textul orientează lectura prin orice raportare la un *arhitip* al scriiturii, fie că această punere în relație se face în sensul abaterii de la model, fie prin confirmarea modelului. Astfel, operația de lectură (care înseamnă continuă căutare de repere semnificative) e orientată și de numele personajelor, de alte elemente, doar menționate, ale universului construit (elemente ce țin de coordonate spațiale, temporale etc.), dar și într-un mod mai ostentativ (și mai restrictiv pentru cititor), prin strategii textuale ce presupun cooperare în procesul de configurare a universului artistic.

Gérard Genette remarcă o relativă estompare, începînd din secolul al XIX-lea, a funcțiilor de valorizare *a contrario* prin topos-ul modestiei („excusatio propter infirmitatem" avea rol de „captatio"), în favoarea funcțiilor de informare și de orientare a lecturii. Încercarea de a obține o lectură corectă nu se face numai prin instrucțiuni explicite, ci constă mai ales în a-l pune pe cititor în posesia unor informații considerate de autor necesare pentru lectura adecvată a textului. Chiar și sfaturile (acte de limbaj cu o forță perlocuționară imprevizibilă) date cititorilor în secvențele paratextuale se prezintă de cele mai multe ori sub forma unor informații în legătură cu felul în care autorul dorește ca textul să fie citit. De pildă, pe spatele copertei în cartea *Roland Barthes par Roland Barthes* stă scris: „Tot ce este aici trebuie considerat ca spus de un personaj de

[1] Gérard Genette, *Seuils*, ed. cit., p. 315.

roman". Este interesant jocul pe care îl inițiază această indicație de lectură, atît în ceea ce privește caracterul ficțional al instanței auctoriale și al lumii create, cît și în privința statutului pe care îl dobîndesc enunțurile acestei voci indecise.

Referindu-se la mijloacele prin care intertextele istoriei sînt încorporate în romanele postmoderne, pentru care este folosită denumirea generică de „metaficțiune istoriografică", Linda Hutcheon[1] menționează „convențiile paratextuale" ale scrierii istorice, în speță notele de subsol, ilustrațiile, subtitlurile, prefețele, epilogurile, epigrafele etc. Funcția pe care o dobîndesc aceste forme textuale se precizează mai ales în relația cu receptarea, pentru că, de cele mai multe ori, prefețele și postfețele scrise de autori îi avertizează pe cititori că textele pe care le încadrează, în pofida înrădăcinării lor în realitatea documentară, sînt, totuși, forme create cu o perspectivă particulară care *transformă*.

Modalitatea de a da funcționalitate paratextului „autentificator" într-o scriere ficțională (așa cum pretinde că face Camil Petrescu, de exemplu) este în mod deliberat construită ca o nepotrivire cu textul propriu-zis, tocmai pentru a se atrage astfel atenția asupra procesului de interpretare a lumii ficționale prin istorie, iar a istoriei prin reprezentările sale textuale, ceea ce Paul Ricœur numește „referință încrucișată"[2]. De pildă, excedentul „dicționarului experienței" revărsat asupra actului de a povesti, în partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste...*, produce o falsă derogare de la registrul ficțional în nota prin care autorul lasă să se subînțeleagă valabilitatea contractului de veritate: „Niciodată nu mi-am putut lămuri purtarea inamicului în această zi. Dacă e cineva care ar putea da vreo explicație, iată, îi precizez ziua întîmplării: 17/30 septembrie 1916, în fața satului Săsăuș (Szászház)".

Inserțiile paratextuale de tip autentificator (de exemplu, „documentele" puse la dispoziție în subsolul paginilor în romanele lui Camil Petrescu) – fie ele tăieturi din jurnale sau articole de lege –

---

[1] Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Univers, București, 1997, *passim*.

[2] P. Ricœur, *Temps et récit*, I, *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, p. 124.

se definesc prin funcția ce le permite să se opună formelor de receptare mediate de convenții: aceste imixtiuni ale reprezentării realiste subminează „arhiva" („enciclopedia", cum spune Eco), afirmînd, în primul rînd, textualitatea reprezentărilor sale.

În relație cu acele coduri literare care reglementează ficționalitatea unei scrieri, paratextualitatea rămîne calea cea mai sigură de a certifica textual gradul de veridicitate, notei de subsol revenindu-i rolul principal în jocul textual pe care autorul îl inițiază pentru a-i convinge pe cititori în privința credibilității afirmațiilor sale. Notele de subsol pot să evoce o epocă socială și literară, pot să ofere traducerea unor expresii vechi (ceea ce reafirmă, pe altă cale, autoritatea vremurilor trecute) sau, într-o carte precum *Ciocoii vechi și noi*, parodiază un model de comunicare nefiresc prin abundența expresiilor în limba greacă, trimițînd în felul acesta la o lume situată în afara textului. O altă funcție a notelor infrapaginale, manifestată la nivel discursiv, o constituie *întreruperea* lecturii lineare, prezența unui text secund pe aceeași pagină atrăgînd atenția cititorilor asupra formei dedublate a textului (și, uneori, chiar a notei de subsol, așa cum ni se înfățișează adesea în parodia din *Țiganiada*). Notele operează, prin urmare, atît centrifug, cît și centripet, dezorientînd lectura și conotînd posibilitatea ca – mai ales în scrierile postmoderne – inferențele cititorilor să pornească de la alte temeiuri, să deconstruiască strategii de lectură anterioare și să structureze altele noi.

În subsolul primei pagini din *Cartea întîi* a *Breviarului* său, Mircea Horia Simionescu plasează o notă-avertisment neprecedată de vreo cifră sau alt simbol care să trimită la ea, referitoare chiar la modul în care trebuie citite notele textului, ceea ce îi permite să funcționeze, în planul comunicării, atît ca enunț supus (în aparență) obișnuințelor de lectură – prin așezarea în subsolul paginii, în coprezență cu textul adnotat –, cît și ca enunț ce se abate de la normele editoriale, prin negarea așezării (evidente) în spațiul infrapaginal și prin șarjarea obișnuitei permisiuni de a se amîna lectura lor pînă la final: „Fiind așezate la urmă, și nu în subsol, Notele pot fi citite, cum de altfel se și obișnuiește, la urmă". Prin funcția din urmă, nota, așezată pe prima pagină ca și cum ar răspunde doar unei necesități a cititorului de a o vedea acolo, își exercită mai

pregnant forța ilocuționară de enunț-injoncțiune ce lasă să transpară, dincolo de certitudinile asupra corectitudinii lecturii, indiferența auctorială față de aceasta.

Elementele de natură textuală care înconjoară textul contribuie atît la îmbogățirea semnificației, cît și la orientarea lecturii în mod nedeclarat, deoarece sensul operei poate să stea uneori în modelarea formei, în coprezența unor elemente formale. În opera lui I.L. Caragiale, titlul denotă întoarcerea către temă, renunțarea la indicația generică, fără ca, prin aceasta, autorul să se supună unui cod intitulant. Cînd, prin excepție, intitularea semnalează apartenența scrierii la o clasă de opere, se poate vedea în aceasta și intenția autorului de a le juca o festă fie cititorului, fie autorilor unor astfel de scrieri. Discursul „editorial"[1], în multiplele sale forme, impune o conduită de lectură. Lectura critică necalificată este sancționată, de exemplu, ironic, cînd Caragiale prezintă „lista încercărilor sale dramatice", a căror reprezentare o interzice: dacă *O soacră* și *Conul Leonida față cu reacțiunea* poartă indicația generică „farsă într-un act", comediile *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* și *O scrisoare pierdută* sînt prezentate și ele tot ca aparținînd clasei inferioare valoric a farsei, iar „rătăcirea" continuă prin prezentarea dramei *Năpasta* drept „piesă în două acte".

În alt registru, poezia *Versuri*, dedicată „Amicului C.D.", care deschide seria de parodii după scrieri simboliste, republicată parțial în „Moftul român", în 1893, la rubrica „Parnasul român", cu titlul-dedicație *Primului simbolist, lui Omer*, este urmată de o notă: „Poetul, autorul acestor stanțe simboliste, ne roagă să atragem atenția onorabilului public asupra faptului că aceste versuri n-au nici un hiatus: în acest sens este prima poezie corectă ce se scrie în limba noastră". Uneori, la atîta lipsă de poezie în textul versificat, este nevoie de mai mult duh în fragmentele ce înconjoară textul. Pentru aceasta, autorul adaugă note infrapaginale, prefețe și postfețe, încît poezia nu mai poate fi citită fără acestea. Nota de la „sonetul colorist" *Cameleon-femeie* explicitează statistic: „în 14 versuri, 32 de noțiuni simboliste, dintre cari 9 pur vizuale, iar 23 pro-

[1] Y. Oura, *Roman journal et mise en scène «éditoriale»*, în „Poétique", 69, février 1987, p. 5.

priu-zis coloriste şi dintre acestea 21 simple şi 2 compuse". Precizia, ca şi ideea de „primă poezie corectă" trimit la caracteristicile poeziilor incriminate de parodist.

În *Nota* ce precede *Scrisorile unui egoist*, exerciţii întrerupte o dată cu încetarea apariţiei „Epocii literare", I.L. Caragiale înşiră mai multe scenarii posibile ale producerii textului, discreditînd *topos*-ul manuscrisului multă vreme ascuns, dar descoperit recent: „Dar de ce să mint?", se preface a se întreba naratorul. „Şi pentru ce n-aş spune drept? *Scrisorile unui egoist* sînt de mine scrise... Ciudăţenia lor mi s-a părut atît de interesantă, încît nu am putut rezista îndemnului de a le aranja într-o formă accesibilă cititorului, şi într-un chip metodic: pentru aceasta forma epistolară mi s-a părut cea mai nemerită". Intervenţia auctorială în zona ce înconjoară textul, realizînd, în mod mai mult sau mai puţin explicit, pactul cu cititorul, impune şi un model de receptare (interpretare).

Expresiile stereotipe, modurile de exprimare proprii unui subgen literar la modă (foiletonul, de pildă) devin semnale ce orientează presupunerile cititorului; naraţiunile care sînt construite *à rebours* faţă de scenariile curente sancţionează, de fapt, schemele, poncifele de lectură. Nuvela *Un drame bien parisien*, comentată pe larg de Umberto Eco în cartea sa *Lector in fabula*, suscită tot timpul bănuieli cu privire la adevărata sa strategie (adresîndu-se astfel Cititorului Model), prin expresii în mod evident ironice, precum „mai să crezi că", „bineînţeles", „clientelă" (desemnîndu-i pe unii cititori) etc., dar şi prin construcţii care sfidează logica („ar fi putut fi fericiţi, fără veşnicele lor neînţelegeri", „deznodămînt fericit pentru toţi, în afara celorlalţi") sau prin avertismente voalate prezente în titlurile capitolelor: „Cum se va putea constata, oamenii care se amestecă în ceea ce nu-i priveşte vor face mult mai bine să rămînă liniştiţi". Titlul nuvelei este construit ca un oximoron, sugerînd frivolitate şi atmosferă pariziană, care, în enciclopedia comună, nu pot fi puse alături de „dramă". Ideile de contradicţie şi de înţelegere greşită (alteori de neînţelegere) sînt tot atîtea avertismente legate de practica obişnuită (şi eronată) de lectură. Fenomenul de *fabula in fabula*[1] denunţă modul în care cititorul îşi ia propriile

[1] U. Eco, *op. cit.*, p. 261.

aşteptări drept realitate, paradigma intertextuală actualizată de cititor după prescripţiile textului fiind, pe de o parte, principala capcană ilegitimantă, iar, pe de altă parte, calea cea mai sigură prin care naraţiunea se poate hrăni cu substanţa fantasmei receptorului.

Textul, ansamblu de instrucţiuni pe care cititorul individual sau publicul le execută în mod pasiv sau creator, conţine uneori indicaţii de lectură transparente, situaţie în care regimul lui constitutiv este esenţialmente pragmatic. Iar dimensiunea pragmatică neagă starea de latenţă a discursului neutru, mai ales atunci cînd vocile textului narativ săvîrşesc acte de limbaj în zona privilegiată din jurul textului, rezervată contractului de lectură.

Forţa ilocuţionară a enunţării dintr-un element de paratext poate fi deci marcată în structura de suprafaţă a discursului sau se poate actualiza prin acte de limbaj subînţelese, de genul celor care sînt prezente în orice enunţ, indiferent de forma sa (acea „prefaţă" generalizată „[Afirm că]..."). Actele de limbaj specifice pentru situaţia din urmă constau, de obicei, în comunicarea unei *informaţii* (se comunică, la începutul cărţii, numele autorului sau data publicării), a unei *intenţii* sau a unei *interpretări* (subtitlul generic *roman* poate să însemne „Binevoiţi să consideraţi această carte ca pe un roman"), de asemenea, în comunicarea unei *hotărîri* („Eu, Umberto Eco, autor, decid să intitulez această carte *Numele trandafirului*), a unui *angajament* (termenul *jurnal* dintr-un titlu presupune un enunţ de genul „Eu mă angajez să spun adevărul") etc.

În schimb, *sfatul* („E bine să citiţi în acest fel cartea"), *injoncţiunea* („Această carte trebuie citită astfel"; „Citiţi din nou Capitolul I" etc.) şi *permisiunea* („Puteţi citi în următoarea ordine..."; „Puteţi să nu citiţi Capitolul X" etc.) sînt forme de orientare a lecturii mai vizibile şi, din această cauză, susceptibile de a-l dezorienta în mod intenţionat pe cititor.

Puterea *performativă*, întîlnită rar în textul scris, sporeşte de obicei forţa altor acte de limbaj, fiind caz-limită al eficacităţii unui discurs, fie că este vorba de text, fie de paratext, şi constituind totodată o expresie a atotputerniciei autorului în lumea pe care o creează. Prin actualizarea acestor virtuţi ale comunicării pe calea cuvîntului tipărit, textul îşi dezvoltă o caracteristică spectaculară

deosebită, atrăgîndu-l şi în felul acesta pe cititor în jocul diferitelor lecturi.

În literatura română, textul eminescian *Contrapagină* desfăşoară una dintre cele mai complexe viziuni asupra fenomenului receptării. Complexitatea sa la nivel formal se datorează şi faptului că sînt prezente, în numai cîteva pagini, atît adresarea directă către cititor, cît şi comentariul la discursul de adresare. Eminescu stabileşte mai întîi natura destinatarului, tipul de cititor dorit pentru opera sa, identificat din masa publicului tocmai prin refuzul de a adopta atitudinile de lectură indicate în mod insistent de text. Neîncrederea funciară a autorului în posibilităţile de receptare ale cititorilor vremii este afirmată fără ocol şi lasă să transpară un îndemn pentru cititor ca, la rîndul lui, să nu aibă încredere în indicaţiile de lectură care îi sînt adresate. Autorul avertizează: „Pentru cine nu citeşte nu se scrie. S-a scris şi mata n-ai citit, azi mata nu mai citeşti, dar golănimea nu mai e nebună să scrie ca mata să nu citeşti".

Printre cititorii pe care îi sancţionează ironic Eminescu se numără, de asemenea, cei care citesc numai titlul sau numai prefaţa – „pentru cine nu citeşte decît prologul unei cărţi, partea cea mai interesantă e tocmai prologul, pentru că numai pe el l-a citit" –, cei care citesc în cheia modelelor anterioare (de obicei lipsite de valoare), dar şi criticii literari. În această prefaţă autonomă ce are rol de corectiv pentru lectură, Eminescu instituie competenţa cititorilor care ar face posibilă comunicarea de tip literar.

Comentarea propriilor acte de limbaj, a strategiei aparente de influenţare a lecturii devine ea însăşi un act de limbaj subiacent care, o dată descoperit, permite lectura adecvată: „Această operă bună [***] nu e tradusă din chinezeşte, după cum subsemnatul sau mai bine [ne]subsemnatul a avut onoarea d-a spune în şirul al doilea al acestei făcătoare de epocă scrieri, ci aceea a fost numai o stratagemă prin care umilul de mine am vrut să fac să mi se citească cel puţin precuvîntarea acestei *novele originale*" (*subl. aut.*). Se iniţiază în text un joc prin care autorul neagă intenţia de a se face citit şi mizează pe forţa ilocuţionară a discursului ca să înlesnească o lectură reflexivă, profitabilă pentru operă. *Sfatul* dat cititorilor de „modele" de a renunţa la lectură, şi anume exact în

locul indicat grafic de autor, se transformă într-o *injoncțiune, performativul* având rolul de a accentua caracterul ostentativ al manipulării cititorilor: „daca cineva dorește să vadă desfășurîndu-se înaintea ochilor săi un model, ceva complet, ceva neîntrecut, ca romanele d.e. ale lui Paul de Kock, pardon – ale Mdme Georges Sand, atuncea îl *consiliem* mai bine ca să rumpă cu cititul de la această punto-virgulă ce ni luăm libertatea d-a așeza mai groșcioară chiar aici ; căci ceea ce caută nu va găsi". Grafia din pagina manuscrisului – în care semnul „;" apare puternic îngroșat de către Eminescu (aici toate instanțele auctoriale se contopesc în semnul oarecum diastratic) – respectă conținutul, pentru a accentua în mod decisiv sfatul sau injoncțiunea, intrînd în categoria semnalelor metapragmatice (performative) adăugate textului, cele care indică strategia acestuia (rolul ilocutiv): intonația (necesară pentru enunțurile ironice), forma grafică (litere gotice, îngroșate, subliniate, textul-imagine) etc. Paratextul însuși, ca discurs, e un text în care gramatica acțiunilor lingvistice prevalează asupra gramaticii enunțurilor lingvistice. E un text de marcare a rolului(-lor) ilocutiv(e), iar această marcare e ea însăși un rol ilocutiv.

Continuînd să-și comenteze stratagemele (ca avertisment pentru receptorii ce au nevoie de acestea), autorul trezește reacția cititorilor orgolioși, printr-un enunț în care se întîlnesc *hotărîrea, promisiunea* și elementul *performativ*: „Dacă însă și această carte de calicie (arhaism: declarare de faliment) de autor românesc nu ar fi de ajuns ca să sperie pe cineva de la citirea acestor șire, atuncea vom începe anume pentru acest cinic nesperios și anume: //PRECUVÎNTARE// etc...".

În viziunea lui Derrida, cuvîntul înainte „dă o nouă formă intenției de a exprima după manifestarea acesteia", în timp ce „textul este o scriere – un trecut – pe care, într-o falsă aparență de prezent, un autor ascuns și atotputernic, dominîndu-și din plin produsul, îl prezintă cititorului ca fiind viitorul său. Iată ce am scris, apoi am citit și despre care scriu că îl veți citi. Apoi, veți putea reintra în posesia acestei prefețe pe care, în fond, voi nu o citiți încă, deși, după ce o veți fi citit-o, veți fi aflat dinainte tot ce urmează, și pe care aproape că v-ați socotit scutiți să-l mai citiți. Acest pre- al prefeței aduce în prezent viitorul, îl reprezintă, îl

apropie, îl aspiră şi îl aşază dinainte, anticipîndu-l. El îl reduce la forma de prezenţă manifestă"[1]. Intersectarea temporalităţilor se produce atît în actul creaţiei, cît şi în cel al receptării textului (însoţit de aparat paratextual), în sens opus însă în cazul din urmă.

În epoca de început a tiparului, discursul „editorial" conţinea îndemnuri nemarcate ironic către cititori, cărora li se promitea, ceremonios, că prin lectură vor ajunge la acel „mărgăritariu de mult preţ" care este înţelepciunea. În *Divanul sau Gîlceava Înţeleptului cu Lumea*, autorul intervine în note de subsol, în toiul regizării dialogului din *Partea întîi*, pentru a orienta lectura, în cazul în care cititorul s-ar fi rătăcit pe căile acesteia: „Ia aminte la ce săvîrşit va veni într-alt chip a Înţeleptului întrebare". Cu aceeaşi vocaţie de regizor al textului, autorul invită, spre sfîrşitul cărţii, la o lectură integrală. Apostrofa se face după modelul tipăriturilor religioase: „Ceteşte pănă în sfîrşit, că vii afla multă dulceaţă [...]. Aşijdirea în Cartea a doa, pintre glave, sint şi alte pricini însămnate pe margine; ce nici acelea să nu le treci, că foarte sint de folos". Tot în opera lui Dimitrie Cantemir întîlnim o formă de diversiune textuală care, de data aceasta, transgresează seriozitatea ilocuţiunilor auctoriale. Ludicul funciar al *Istoriei ieroglifice* şi alegoria generalizată i-au permis autorului ca, într-o operă ce-şi creează singură paradigma, să „convoace" cititorul prin apostrofă, definindu-l în primul rînd ca posibilitate (alegorizată şi ea) de ratare a lecturii. Se împletesc, în discursul prologului din acest roman alegoric, actul ilocuţionar al permisiunii de a nu se citi o parte din text şi capacitatea performativă, în momentul în care autorul atrage atenţia asupra unor „sentenţii", pe care „prin voroavă îndeluñgată a le sămăna şi la loc cu cuviinţă după voroavă a le alătura am silit, pre carile prin parenthesii (...) încuiate şi pre margine cîte cu doaî puncturi roşii însămnate le vii videa. Deci stîlpul voroavei neamestecat a ţinea de vii pofti, după obiceiul parenthesii, din mijloc ţircălamul carile sentenţia cuprinde, cu ochii rîdicînd, cursul istorii(i) necurmat şi stîlpul voroavei nefărîmat vei afla". Îndemnul de a se renunţa la conţinutul parantezelor pe durata lecturii neagă

[1] Jacques Derrida, *Diseminarea*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1997, p. 12.

unitatea de principiu a construcției romanești, constituind astfel o modalitate de a invalida această cale de receptare.

În literatura română a secolului al XX-lea, romanul lui Camil Petrescu face uz de multiple posibilități de dezorientare a cititorului. Recomandarea notelor de subsol ca obiect de lectură separat, aflat în afara romanului *Patul lui Procust* – cu toate că există pagini întregi acoperite de textul notelor – trebuie pusă în relație cu o poetică a textelor-corectiv. Permisiunea acordată cititorilor de a nu citi notele apare în mod repetat, chiar în spațiul infrapaginal vizat, în forma cea mai candidă a ironiei: „Pentru cetitorii care au mai mult timp liber urmează aici în notă și articolul lui Ladima", dar acesta „poate fi cetit și după lectura întregii cărți" sau: „Se pot da aici în notă, ca să poată fi sărite, două articole [...], care [...] se pare că l-au impresionat". Cheia lecturii autentice se găsește, totuși, în aceste note de subsol, în care existența simultană a unui contract de veritate și a unui contract de ficționalitate sugerează formula unei poetici a ambiguității.

Permisiunea de a nu citi anumite capitole o întîlnim și într-o carte de pragmatică teoretică a lui Fr. Récanati, care preia procedeul din literatură și li se adresează cititorilor, ce se presupune că ar fi specializați, dar în realitate se lasă orientați de judecata de valoare a autorului asupra propriei cărți și de tonul aparent serios al enunțului ironic: „Cititorii avizați care ar găsi această parte cam lungă, vor putea, dacă doresc, să nu o citească, și chiar să treacă direct la ultima parte («Dire et montrer»), care este cea mai importantă. (Ei ar putea la fel de bine să nu citească toată cartea, dar atunci mă tem că numai lectura acestei prefețe nu va fi suficientă pentru a îi despăgubi pentru costul lucrării)"[1]. În figura ironiei din aceste îndemnuri pare a fi transpusă chiar condiția lecturii, pentru că planurile contrare (adevărat și fals) alăturate prin antifrază pot trimite la distincția dintre cititorii autentici și cei ce produc o lectură ratată, ambele tipuri prezente, totuși, în mod virtual în procesul de receptare.

[1] François Récanati, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Seuil, Paris, 1979, p. 10.

Un prezumtiv efect perlocuționar maxim îl pot obține acele strategii ilocuționare specifice textelor prefațatoare din epocile literare postclasiciste, care exercită o putere de seducție sporită asupra cititorului prin negarea a tot ce este convențional – și agreat de instituția literară – în raportul autor-operă-cititor. Așa se poate explica frecvența manifestării unui fenomen pragmatic pe care l-am numi „simulacru ilocuționar" în textele prefațatoare care au însoțit, de cîteva secole de neconvenționalism postclasicist, opere literare din felurite genuri, specii și arii culturale. Pentru că exemplele sînt prea numeroase, preferăm să punem în dialog cîteva texte, a căror dimensiune pragmatică îmbină procedee și moduri literar-retorice (apostrofa, mimarea modestiei, exhibarea propriilor defecte, ironia și parodia etc.) și acte de limbaj (permisiune, promisiune, avertisment etc.) într-un context al simulării unei *intenții* estetice marcate de solemnitate: *„Din partea autorului*// În momentul acesta, cînd mă pregătesc să aștern pe hîrtie viața eroului meu, Aleksei Fiodorovici Karamazov, mă simt oarecum încurcat. Și iată de ce: deși spun că este eroul romanului meu, îmi dau seama că Aleksei Fiodorovici nu e nici pe departe ceea ce se cheamă un om mare; mă aștept, deci, să mi se pună o seamă de întrebări inevitabile, bunăoară: „Prin ce este remarcabil Aleksei Fiodorovici al dumitale, de vreme ce l-ai ales ca erou? Ce anume a făcut? Cine îl cunoaște și prin ce a devenit el cunoscut? De ce eu, cititor, trebuie să-mi pierd vremea cercetînd viața lui?"// Întrebarea din urmă este cu atît mai dificilă cu cît n-aș avea altceva de răspuns decît: „Poate c-o să vă dați seama din roman". Dar dacă citind romanul, asta n-o să se întîmple, lumea nu va fi de acord cu însemnătatea lui Aleksei Fiodorovici al meu? O spun fiindcă mi-e teamă că, din păcate, așa va fi. Pentru mine este într-adevăr un om cu totul deosebit, dar am cele mai mari îndoieli că voi reuși să-l conving pe cititor că Aleksei Fiodorovici este, probabil, un așa-numit om de acțiune, dar care se manifestă într-un fel destul de vag, de nedefinit. [...]// Dacă nu sînteți însă de acord cu ultima afirmație și-mi veți răspunde: „Ba nu, nu-i așa", sau „Nu totdeauna e așa", atunci s-ar putea să mă simt ceva mai liniștit în ce privește importanța eroului meu, Aleksei Fiodorovici.// La drept vorbind, aș fi putut foarte bine să renunț la toate aceste lămuriri destul de anoste și de

confuze şi să încep romanul fără nici un fel de preambul, zicîndumi: dacă e sortit să placă, lumea o să-l citească şi aşa. Nenorocirea este însa alta, şi anume, că biografia eroului meu e una singură, iar aici avem de-a face cu două romane. Mai important mi se pare a fi cel de-al doilea dintre ele, care înfăţişează viaţa actuală a eroului meu, ceea ce face el chiar în clipa de faţă, în timp ce primul roman prezintă lucruri petrecute încă acum treisprezece ani şi nici nu e, de fapt, un roman, ci numai un moment din prima tinereţe a eroului. Nu mă pot lipsi totuşi de el, fiindcă multe dintre împrejurările zugrăvite în cel de-al doilea roman n-ar putea fi altfel înţelese cum trebuie. Lucru ce mă pune într-o încurcătură şi mai mare decît cea despre care vorbeam mai înainte: din moment ce eu însumi, biograful, consider că şi un singur roman ar fi încă prea mult pentru un erou atît de modest şi de nedefinit ca al meu, cum îmi permit în cazul acesta să mă prezint cititorului cu două şi în ce fel justific asemenea înfumurare din partea mea?// Cum nu mă simt în stare să răspund la aceste întrebări, am decis să le ocolesc pur şi simplu, lăsîndu-le neclarificate. Firește, un cititor dotat cu oarecare perspicacitate va fi ghicit de mult că tocmai aici voiam să ajung, şi pe bună dreptate poate fi supărat că irosesc în zadar un timp atît de preţios cu o vorbărie inutilă. De data aceasta pot răspunde lămurit că dacă am irosit un timp preţios cu vorbe inutile am făcut-o, în primul rînd, din politeţe, iar în al doilea rînd, fiindcă la mijloc este un şiretlic: orişicum, l-am prevenit, chipurile, dintru început pe cititor. De altfel, ca să spun drept, sînt mulţumit că romanul s-a împărţit de la sine în două părţi distincte, „păstrînd totuşi unitatea de ansamblu"; după ce va şti ce cuprinde primul roman, cititorul va fi în măsură să hotărască singur dacă merită sau nu să înceapă lectura celui de-al doilea. Bineînţeles, nu pretind nimănui să le citească, dimpotrivă, orişicine e liber să azvîrle cartea după ce va fi parcurs două pagini din primul roman ca să nu mai pună niciodată mîna pe ea. Există, totuşi, unii cititori delicaţi – şi spunînd asta mă gîndesc în primul rînd la toţi cititorii ruşi – care vor ţine cu tot dinadinsul să persevereze pînă la sfîrşit, ca să nu comită cumva vreo eroare în imparţiala lor judecată. Tocmai faţă de aceşti cititori mă simt cu inima împăcată: cu toată conştiinciozitatea şi pedanteria de care dau dovadă, le ofer motivul cel mai

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

temeinic ca să lase cartea din mînă de la primul capitol. Şi cu aceasta am încheiat ceea ce voiam să spun în precuvîntare. Sînt de acord cu domniile voastre că nu avea nici un rost, dar din moment ce am scris-o, de ce să nu rămînă?// Şi acum, să trecem la fapte".

Retorismul şi izotopiile procedurale ale literaturii „solemne" sînt şarjate cel mai frecvent în paratextul operelor parodice. Continuînd seria de transformări în regim ludic ale unor modele serioase (poemele epice antice sau medievale), epopeile eroicomice *La Pucelle d'Orléans* (1755) a lui Voltaire şi *Ţiganiada* (1812) a lui Ion Budai-Deleanu sînt înrudite atît ca spirit, cît şi din perspectiva procedeelor literare, însă nu toate demersurile prin care istoria literară a pus alături cele două opere au reuşit să explice valoarea lor autentică. De pildă, ideea lui Ion Budai-Deleanu de a-şi comenta poema în note, ca şi tonul general al „poemation"-ului său – pe care D. Popovici le considera împrumuturi din Voltaire[1] – sînt, de fapt, elemente ale dialogului de tip intertextual, subordonate, pînă la a-şi pierde identitatea literară, parodiei generalizate. Punctul de tangenţă al celor două texte îl constituie modalitatea parodică de realizare a comicului, în *Ţiganiada* ochiul critic îndreptîndu-se cu predilecţie către calităţi de ordin moral ale unei umanităţi tipice.

Imaginea, evocată anterior, a calului năzdrăvan ca adjuvant al eroului, trebuie pusă în relaţie cu şarja motivului literar al metamorfozei din *Măgarul de aur* (prefaţa la *Fecioara din Orléans* e semnată, cu titlu de avertisment, de Don Apuleius Risorius), alte motive degradate fiind călătoria, lupta, invocaţia, *ubi sunt...?*, castelul fermecat etc. Dintre elementele de paratext, mai ales prefaţa şi notele de subsol se înscriu în linia parodiei. Discursul prefaţial susţine că Ioana d'Arc va fi prezentată „în toată puritatea sa", întrucît autorul discret „nu şi-ar permite nici un fel de licenţe, iar vechile poveşti imaginate în Italia şi puse în versuri de La Fontaine sînt mai puţin morale decît *Pucelle* a noastră". Numai convins de acest lucru i-a putut invoca autorul pe „pîngăritorii" mitului, parodiind orice încercare de interpelare critică puritană: „Pîngăritori nedemni de amintire/ Care-a Ioanei slavă aţi mînjit/ Şi scrieri înţelepte-aţi măsluit,/ Voi, mîrşavi scribi, care prin plăsmuire/ Aţi ter-

[1] D. Popovici, *Studii literare*, I, Dacia, Cluj, 1972, p. 478.

felit fecioara mea Ioană/ [...]/ Voi încîlciți și faptele și anii/ Și pîngăriți minuni de cele stranii".

Notele infapaginale de proveniență auctorială, dar nesemnate, din *La Pucelle...*, pun alături, de multe ori pe aceeași pagină, două regimuri diferite ale discursului: comic (situație în care prevalează ironia accentuată) și grav, „științific" – am putea spune. Aflate în spațiul textului secund împreună cu note cît se poate de serioase, pur informative (de ex. „Prezidentul Louvet, ministru de stat sub Carol al VII-lea"), notele marcate ironic, care aduc tot felul de dezvăluiri ori dau drept ficțiuni adevăruri evidente, dobîndesc, prin tonul care parodiază stilul științific al discursului istoric și prin atitudinea autorului, o însemnată funcție critică.

Se înscriu, astfel, în parodia convențiilor la care consimte instituția literaturii mai multe tipuri de note infrapaginale. Unele dau amănunte despre diverse personaje, totodată fiind negată legătura cu o realitate anume (despre consilierul Bonneau se spune: „Personaj disimulat. Cîțiva curioși pretind că discretul autor avea în vedere un anumit mare servitor al unui anumit prinț: dar nu sîntem de această părere, iar remarca noastră subzistă, cum spune Dacier"). Alte note privesc lecțiunile mai mult sau mai puțin corecte din felurite ediții, prilej pentru autor de a nega paternitatea asupra unei opere ce i-a adus multe necazuri: de pildă, în nota atașată primului vers al epopeii, „Eu nu-s născut pe sfinți să-i proslăvesc", autorul comentează: „Mai multe ediții scriu:/ Îmi porunciți să-i proslăvesc pe sfinți./ Această lecțiune este corectă; dar noi am adoptat-o pe cealaltă, ca fiind mai recreativă". În plus, ea arată marea modestie a autorului. El mărturisește că nu e demn de a cînta o fecioară. Îi dezminte astfel pe editorii care, într-una din edițiile *Operelor* sale, i-au atribuit o odă *Către Sfînta Genoveva*, al cărei autor în mod sigur nu e el".

Interesant este și genul de adnotare în care enunțul auctorial se întoarce asupra propriei arte literare, pe care mimează parodic că ar critica-o, punînd-o astfel la adăpost de orice critică. Ascendența literarizată a Ioanei d'Arc, despre care „discretul" și „modestul" autor mistificat spune că era fiica unui preot, este „corectată" în nota aparent serioasă, care pune în discuție atît statutul veridic (și totodată ficțional) al textului, cît și rolul autentificator al notelor

infrapaginale: „Ea era într-adevăr născută în satul Domremi, fiică a lui Ioan d'Arc şi a lui Isabeau, atunci în vîrstă de douăzeci şi şapte de ani, şi servitoare de cabaret; însă tatăl ei nu era nicidecum preot. Aceasta este o ficţiune poetică ce nu e permisă, poate, într-un subiect grav".

Din aceste motive permanent denaturate şi coborîte se compune imaginea unei întregi instituţii literare parodiate, spaţiul privilegiat al şarjelor auctoriale fiind notele infrapaginale – poate şi datorită formei dialogate, care lasă loc spectaculosului şi exerciţiului dramatic. Nesemnate în prima variantă a *Ţiganiadei*, aşa cum apar şi în poemul eroicomic al lui Voltaire, ele sînt atribuite în varianta a doua unor personaje care concurează, ca număr şi ca schimb de replici, personajele din textul prim. Cititorul descoperă aici idei despre arta literară atît de felurite, încît nu se mai îndoieşte de intenţia autorului de a parodia toate modalităţile de lectură refuzate de lumea ficţională şi de a descuraja orice formă de critică la adresa cărţii: cel ce ar dori să critice textul ar trebui să se substituie unuia dintre personajele parodiate în notele de subsol, pierzîndu-şi astfel autoritatea de comentator. Jocul procedeelor textuale ajunge, în subsolul unei pagini din *Cîntecul I*, pînă la autoparodie, formă prin care autorul urmăreşte să obţină invulnerabilitatea operei: „Adecă teacă-fleacă, vorbe goale, pagubă de hîrtie. Mai bine era să cînte ca ţiganii noştri, şi cu verşuri cum sînt obicinuite. Eu toate cîte s-au zis pănă aice, în scurt le-aş fi cîntat: *«Frunză verde de săcară,/ Iacă ţiganii s'armară/ Ca să'ş pue-un vodă-în ţară,/ Asemene lor, pe-o cioară;/ Dar sfădindu-să-între sine/ Lăsară-ş' vodă ş'ocine/ Şi mearseră-în ţări străine,/ Precum le-au părut mai bine»*. Iată toate, în scurt, fără a se lăţi pe la haos şi urgii sau nu ştiu ce ţări pustii!// Cocon Idiotiseanul".

Există, într-un număr oarecum redus, texte ficţionale construite în întregime pe o structură dată de dimensiunea pragmatică, în acest caz semnificaţiile profunde ale operei împletindu-se cu (şi actualizîndu-se prin) operaţiile de dirijare a procesului de receptare. Un exemplu este cartea *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman* a lui Sterne, în care povestirea se dizolvă în digresiune, iar intriga se dezvoltă mai mult în spaţiul în care este invocat cititorul; această serie de discursuri-apostrofe pare, de altfel, să con-

stituie pretextul pentru scrierea întregii cărți. Naratorul inițiază jocuri cu așteptările cititorilor pentru a-i face părtași la un nou contract; transgresiunea normelor este de tip digresiv și pune bazele acestui nou contract, întrucît digresiunea devine lege a unui text ce tratează despre un fel de determinism aparent fără compromis. Cu toate acestea, nu e vorba de un „metadiscurs" al autorului, pentru că discursul asupra spunerii se înscrie în această spunere. În mod firesc, tonul îndemnurilor pe care „Tristram Shandy" le adresează cititorilor arată implicarea: „Totuși acelora ce nu doresc a se cufunda prea adînc în atari lucruri, nu le pot da un sfat mai bun decît să sară peste ce-a rămas din ăst capitol căci, o spun din capul locului, l-am scris doar pentru cei curioși și iscoditori din fire". Îndemnuri pentru o lectură corectă, libertăți lăsate interpretării, refuzare a modelelor, sfidare a obișnuințelor de lectură, avertismente privind „capcanele" pentru cititori – toate intră în amalgamul acestui text a cărui receptare presupune capriciile unui preaplin spiritual.

Întrepătrunderea complexă a nivelurilor discursive (enunț, comentariu asupra enunțului, metacomentariu) nu face altceva decît să ilustreze un fenomen general: reflexivitatea funciară a discursului literar. Scrierile autoficționale nu mai stipulează, în contractul pe care îl încheie cu cititorul, principiul clasic al „suspendării neîncrederii"; dimpotrivă, textul îl provoacă pe cititor să nu asculte de nici un îndemn la încredere. Această condiție relativ incomodă a cititorului presupune ca el să accepte forța ilocuționară implicită a textului, dar să evite efectele lui perlocuționare.

În esență, lectura se constituie într-un complex de fenomene semiotice care poate susține ideea de limitare a semiozei, întrucît activitatea de interpretare pe care o include este legată strict de obiectul supus lecturii, iar „deschiderea" actului de receptare (pe cale transtextuală și nu numai) către un număr nedefinit de alte obiecte *din interiorul aceleiași clase estetice* se realizează fără ca *interpretantul* constituit în timpul lecturii să devină obiect al altei interpretări. Încercările de a face din lectură obiectul propriului proces de semnificare se regăsesc mai cu seamă în vestibulele paratextuale ale discursului de ficțiune și în recentele studii de istorie a lecturii din spațiul culturii occidentale. În parte menționate deja

în capitolul de față, diversiunile discursului (editorial) de ficțiune se înscriu în seria de procedee prin care instituția auctorială mimează că ar încerca să instituie un *model* de lectură, o lectură paradigmatică ușor de adoptat ca obiect într-o virtuală nouă semioză.

7. *Didascalia* în contextul „dublei enunțări" dramatice

Spectacolul dramatic se construiește pornind de la presupunerea că există un ansamblu de cunoștințe dobîndite negreșit de prezumtivii spectatori, proiectate pe un *background* canonic, orientate deci instituțional: informații despre regie și trupa mai mult sau mai puțin celebră, anunțuri, interviuri, programul avanpremierei și al premierei, oferite, de obicei, pe canalele cele mai perceptibile pentru cetățeanul vizat. De bună seamă, cunoștințele „laterale" de acest gen – epitextul public – au funcții și modalități de orientare a receptării diferite de cele „cuprinse" în text, care, uneori, încearcă să constituie, fără a avea propriu-zis această posibilitate, enunțarea paratextuală a textului dramatic, adaptată la rigorile reprezentației: indicațiile scenice sau didascaliile.

Datorită trăsăturii constitutive a „teatralității potențiale", actualizarea textului unei piese, prin punerea în scenă ori prin lectură, se sprijină pe aceste indicații scenice, incluse în categoria metadiscursului (deși mai potrivit ar fi termenul „meta-reprezentație"). Ezitări nenumărate au apărut însă în momentul în care studiile de teatrologie și-au propus să descrie diferitele tipuri de didascalii: alături de lista de personaje, indicațiile privind locul, decorul, circumstanțele enunțării, modul în care personajele își pronunță replicile etc., au fost incluse în acest strat al enunțării titlurile, indicațiile de gen („comedie", „farsă", „dramă") ori decupajele (act, tablou, scenă), iar operația incluziunii nu mai pare la fel de hazardată dacă avem în vedere unele opere ale modernității tîrzii, ale căror titluri oferă o cheie a poeticii textului, caracterizat, de pildă, prin abundența didascaliilor și înlocuirea replicilor verbale cu limbajul gestual (Samuel Beckett, *Act fără cuvinte*).

Modalitatea în care textul (ca macrosemn din urzeala căruia nu lipsesc țițele strategiei auctoriale) postulează cooperarea receptoru-

lui, cunoaşte manifestări insolite în contextul comunicării dramatice. Acest cadru de comunicare supune conceptele privind fenomenul receptării literare unui test nelipsit de capcane. Distincţiile necesare, de pildă, pentru construirea *ipotezei* de Cititor Model, pornind de la afirmaţia că *„un text este un produs a cărui soartă interpretativă trebuie să facă parte din propriul mecanism generativ"*[1], se relativizează atunci cînd competenţa acestei instanţe ipotetice trebuie instituită de textul dramatic. Adecvată la fenomenul comunicării dramatice, instanţa virtuală postulată de Umberto Eco are o competenţă interpretativă pe care autorul (cel virtual construit în text) nu o poate *presupune* decît după ce a *instituit-o*. Conformitatea cu imaginea unui receptor empiric este, de aceea, profund subminată. Instanţele-model convocate de enunţarea teatrală au roluri limitate de caracterul virtual al unei proiecţii de situaţie de comunicare, de aceea constituie o modalitate de des-fiinţare care nu i se poate aplica textului: nu există încremenire în „texte-model", ci modele mereu schimbate de transpunere a lumii în text şi/sau spectacol.

Cititorul adîncit în lectura operei dramatice se confruntă cu textul unui discurs virtual pe care îl va actualiza „scenic" el însuşi. Receptarea de acest fel se sprijină în bună măsură pe *didascalii*, la care spectatorul nu are acces şi care constituie enunţuri cu atribuire dramaturgică în general neproblematică. Perspectivele sînt mai complex structurate în contextul enunţării scenice, pentru că într-un singur enunţ spectatorul percepe (atît de conştient cît îi permite propria competenţă) trei acte de enunţare simultane, dar distincte: cel al autorului către un public virtual, cel al regizorului către un public precizat, cel al personajului către alt personaj.

Didascaliile inserate de autor în locuri acceptate instituţional din vecinătatea dialogurilor (prologuri teatrale şi indicaţii scenice) constituie marca unei comunicări specifice între el şi regizor, receptate de cititorul textului ca discurs adresat unei instanţe străine mai puţin indiferente la reuşita spectacolului, cu toate că aceste enunţuri par motivate uneori numai de receptarea în timpul

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Univers, Bucureşti, 1991, pp. 84, 86, *subl. aut.*

lecturii individuale – cum o arată dramaturgia lui Camil Petrescu, unde didascaliile sînt aproape lipsite de utilitate pentru regizor, poate şi pentru un alt eventual receptor, actorul.

Prima didascalie a unei piese este lista personajelor, în care numele acestora sînt însoţite de statutul lor social, precum şi de un sistem al relaţiilor dintre ele, care prefigurează, în ciuda statutului fragmentar al enunţurilor, de pe acest „prag" nedramatizat, ceva din ansamblul lumii ficţionale. În istoria dramaturgiei româneşti, Alecsandri şi I.L. Caragiale contribuie, succesiv şi în grade diferite de naivitate a procedeului, la constituirea acestei paradigme: cel dintîi îi aşază, semnificativ, alături de postelnicul Tachi Lunătescu, pe „jignicerul Vadră ot Nicoreşti", „şatrarul Săbiuţă, comisar şchiop" etc. (*Iaşii în carnaval*), iar cel de-al doilea – alături de „jupîn Dumitrache Titircă Inimă-rea, *cherestigiu, căpitan în garda civică*", pe „Chiriac, *tejghetar, om de încredere al lui Dumitrache, sergent în gardă*", „Rică Venturiano, *arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept şi publicist*" etc. (*O noapte furtunoasă*), iar alături de „Agamemnon Dandanache, *vechi luptător de la 48*", pe „Zaharia Trahanache, *prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului şcolar, Comiţiului agricol şi al altor comitete şi comiţii*", „Nae Caţavencu, *avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor», prezident-fundator al Societăţii Enciclopedice-Cooperative «Aurora Economică Română»*", „Ghiţă Pristanda, *poliţaiul oraşului*" etc. (*O scrisoare pierdută*).

Semnificaţiile asupra cărora orientează atenţia cititorului lista de personaje se constituie din recompunerea trăsăturilor semantice contextuale (conotative şi de ordin inferenţial): prezenţa titlurilor politice şi militare poate determina inferenţe legate de tema puterii (de exemplu, la Alfred Jarry, în *Ubu roi*, unde lipseşte din lista de personaje orice titlu pentru Ubu, în contradicţie cu titlul operei, poate sugera dorinţa de preluare a puterii), la fel cum numele personajului feminin, Alta, din sumara listă a „persoanelor" din *Act venetian* nu poate să nu inducă – probabil că şi în relaţie cu spaţiul la care trimite titlul piesei sau cu numele autorului – ideea brodării fine pe tema iubirii.

Analiza didascaliilor vădeşte modul în care autorul concepe punerea în scenă a textului şi prevede situaţia de enunţare în care

discursul va avea sensul dorit de el. Indicațiile scenice (didascaliile propriu-zise) și indicațiile spațio-temporale prezente în dialoguri („didascalii interne" la Anne Ubersfeld) nu sînt în mod obligatoriu respectate în reprezentație.

Regizorul, considerat „producător al unui *nou text didascalic*, complement și precizare, chiar contradicție, ale textului literar"[1], este coautor a ceea ce se constituie într-un „text dublu": acesta include, în afara textului de autor, caiete de regie, sfaturi verbale, injoncțiuni pentru scenograf etc., necesare toate reprezentației. În raport cu discursul didascalic, chiar și cel mai fiabil *metteur en scène* devine *menteur en scène*.

Preferînd să recuze primatul textului în teatru, probabil în virtutea afirmării complexității semiotice a spectacolului, Anne Ubersfeld face o sinteză remarcabilă a modelului de comunicare dramatică, în care, desigur, rolul paratextului (recunoscut sau nu ca atare) este activ. Emițătorul este dublu, iar pentru transmiterea mesajului, instanța auctorială intră în relație cu alte instanțe care au exact această „specializare": scenograful, regizorul și actorul. Receptorul nu este izolat, cum se presupune că ar fi cititorul unei cărți (dar și între sălile de lectură există cuvenitele deosebiri), decît în experimentele teatrale actuale, în care actorul (actorii) poate (pot) da un spectacol (intenționat, deocamdată) pentru un singur spectator, care trebuie să-și facă programare fermă. În contrast cu spectacolul, care e mereu *altul*, pentru alt public, dispunînd deci de „semne" perisabile, textul constituie elementul stabil, sau cel puțin durabil, o „rezervă de sens" îmbogățită sau nu de trecerea vremii[2]. Din punctul de vedere al statutului comunicațional, dintre cele două straturi textuale care se completează în alcătuirea textului dramatic tradițional, mai complex este al didascaliilor, marcînd un tip de enunțare în care emițător este scriitorul, iar destinatar regizorul sau doar cititorul (acesta trebuind să-și imagineze cum se succed întîmplările pe scenă, percepînd deci „ordinul" disimulat al autorului din spatele enunțului – în aceasta

[1] Anne Ubersfeld, *Le texte dramatique*, în Daniel Couty, Alain Rey (coordonatori), *Le théâtre*, Bordas, [Paris], 1986, p. 92, *subl. aut.*

[2] *Ibidem*, p. 94 și urm.

constă forța ilocuționară a indicațiilor date regizorului – ca fiind adresat unei instanțe străine, care organizează „cinematic" evenimentele, după indicații extrase din secvențele de povestire eliptică, minimală, sintetică dintre parantezele ce însoțesc replica). Dificultățile regizării – surmontate rapid de cititor, care ajunge fără intermediar individualizat la lumea ficțională – vin în primul rînd din caracterul de două ori nedeterminat (în sensul decis de Roman Ingarden) al textului dramatic: calitatea de „texte troué" atît a discursului personajelor, cît și a indicațiilor scenice.

Stratul discursiv al didascaliilor, neavînd drept destinatar preconizat spectatorul (abia efectele extralingvistice ale acestui discurs, latura lui perlocuționară desăvîrșită oarecum subiectiv, ajung perceptibile pentru spectator), nu l-ar viza, „la limită", în perspectiva Annei Ubersfeld, nici pe cititor, care ar deveni, la rîndul său, un intermediar al receptării: „acesta poate fi considerat nu un destinatar obișnuit al indicațiilor scenice, ci un fel de practician (regizor, în limbajul Annei Ubersfeld, *n.n.*) virtual, care trebuie să construiască o reprezentare imaginară [...] și să instaleze «o masă și trei scaune» pe scena sa mentală. Didascaliile pot fi considerate drept mediere între universul textului și cel al reprezentării: ele figurează în stratul textual mediator, definind raportul text-reprezentare"[1].

În comunicarea de tip spectacular-dramatic, totul se întîmplă ca și cum ar exista un fel de „geno-text anterior în același timp textului scris și primei reprezentații, și în care codul teatral al timpului, condițiile de emitere a mesajului, adică exact canalul prevăzut, joacă rolul de matrice textuală ce «informează» textul"[2].

Didascaliile sînt implicate în procesul de lectură, alături de (alte) elemente de paratext, cu atît mai mult, cu cît cuprind nu numai indicațiile scenice propriu-zise, ci și numele personajelor împărțind stratul dialogat, pe scurt tot ceea ce în textul scris nu este presupus ca fiind spus de către personaje. În structura de adîncime a discursului dramatic bifurcat, semnificatul se dezvoltă în

[1] Anne Ubersfeld, *lucr. cit.*, în *op. cit.*, p. 103.

[2] Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, Paris, 1981, p. 15.

ambele registre, cel diegetic şi cel al reprezentaţiei ce intermediază accesul către lumea ficţională. „Semnele lingvistice care compun didascaliile au drept semnificat *ordinele* date practicianului şi drept referent elementele scenice (de construit): o masă, un scaun, un personaj. Cînd o didascalie indică: «regele îşi ia coroana», cuvîntul coroană are drept referent coroana *din teatru*, el nu desemnează o coroană reală din lume, ci o coroană reală pe scenă"[1]. Probabil că această distincţie din planul semantic este acoperită, din punct de vedere teoretic, de concepţia lui Charles Morris asupra „denotatului" şi a „desemnatului", prin acesta din urmă înţelegînd „categoria de obiecte la care este aplicabil semnul"[2].

Între semnele ce alcătuiesc discursul paratextual şi cele din discursul dramatic există o asemănare marcată, care poate susţine posibilitatea de a vedea paratextul ca pe o teatralizare a ficţiunii, în sensul unei adaptări la exigenţele sau aşteptările receptorilor. Semnul teatral trimite, pe de o parte, la ceva din lumea pe care o desemnează şi, pe de altă parte, la sine, întrunind ambele regimuri de existenţă ale artei – mimetic şi de performare – şi avînd aceeaşi substanţă a expresiei cu ceea ce reprezintă aceste trăsături (specifice, de asemenea, secvenţelor paratextuale).

Textele dramatice ale lui Shakespeare şi ale lui Molière sînt foarte sărace în didascalii, poate şi datorită faptului că aceştia, îngrijindu-se şi de punerea în scenă, aveau în vedere modul codificat de funcţionare a contextului în care se „producea" spectacolul, aşadar posibilitatea de a apela şi la alte mijloace de semnificare pe care activitatea scenică li le oferea.

În perioada *High Romanticism*-ului, poetica textului dramatic trebuia să asculte de comandamentele viziunii revoluţionare asupra artei, teatrul lui Victor Hugo fiind un fel de paradigmă în acest sens. Militantismul noii atitudini este dublat de necesitatea ca textul – lumea ficţională, în speţă – să fie însoţit de numeroase „contextualizări", care în textul dramatic îşi găsesc locul în indicaţiile scenice. Hugo îşi împănează textul cu astfel de „adăugiri" între

---

[1] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 15.

[2] Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, 1938, cf. Heinrich F. Plett, *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Univers, Bucureşti, 1983, p. 48.

paranteze, de cele mai multe ori pentru a preciza contextul istoric la care opera făcea referire, potrivit noilor principii estetice.

Didascaliile din textele dramatice contemporane vădesc funcționarea enunțului după o poetică diferită de a romantismului, particularitățile prevalînd asupra tipicității, în felul acesta ajungîndu-se la situații-limită de enunțare, în care didascaliile sînt fie enunțuri poetice reflectînd un mod de a „trăi" al personajelor și al instanței auctoriale în marginea succesiunii de evenimente „construite" prin dialoguri (de pildă, *Act venețian* și *Danton*, ale lui Camil Petrescu), fie singurele „cuvinte" – semne dramatice fără *parole* în planul comunicării scenice – care alcătuiesc textul (*Acte sans parole*, în cele două variante, de Samuel Beckett), avîndu-i drept destinatari, sub forma sa verbală, pe cititori, pe regizor și pe actori, iar sub forma non-verbală – și pe spectatori. Modalitatea din urmă constituie o limitare a condiției discursului la caracterul perlocuționar, în detrimentul dimensiunilor locuționară și ilocuționară, și se află la polul opus, într-o perspectivă necesarmente diacronică, față de o primă ediție a textelor dramatice shakespeariene, în care necesitatea didascaliilor nu fusese luată în considerare.

Secvențele didascalice atipice, precum cele din dramaturgia lui Camil Petrescu (încărcate de poezia reprezentației non-scenice), a lui Bertolt Brecht și Luigi Pirandello (cu forma narativă de susținere-destrămare a iluziei, a „efectului de real") sau a lui Samuel Beckett și Eugen Ionescu (foarte active în a suplini absența dialogurilor și în a accentua absurdul situațiilor dramatice) constituie posibile argumente pentru asimilarea didascaliilor (sau numai a acelora cărora li se atribuie anumite funcții legate de lectura textului) de către ansamblul elementelor de paratext.

Există, în mod evident, în textul indicațiilor scenice mai extinse numeroase elemente marcate în raport cu acel context, în a căror funcționalitate interferează intenția auctorială de orientare a lecturii și necesitatea de a dispune un anumit mod de reprezentare scenică a lumii imaginate de autor. Lirismul unor indicații valabile doar pe scena textului, premergătoare primelor replici ale unor personaje oarecum neverosimile, precum „...Spre vecernie, soarele cade spre apus, incendiind sus ferestrele și toată Veneția privită din loggia"; „O teribilă detentă nervoasă, spontană ca o hotărîre

irevocabilă, face din el un om în luptă, copleşitor"; „Fiecare frază o precede cu privirea, aşa că pare că vorba nu repetă decît ce au spus întîi ochii", apoi scurtele notaţii aşezate în interiorul replicii sau între nume şi replică: „NICOLA (*uriaş naiv*)", „ALTA (*cu o voce moale ca un surîs*)", „*Cu o nespusă părere de rău pentru ceea ce nu e*"... (*Act venețian* – Camil Petrescu) contrastează cu o caracteristică aproape generalizată a acestor intervenţii auctoriale: enunţarea *ordinelor* utile pentru reprezentarea pe scenă.

Prezenţa didascaliilor dezvoltate constituite într-un discurs cu poetică proprie este marcată în raport cu indicaţiile scenice minimale, în mod convenţional – şi oarecum neindividualizat – adresate celui implicat în punerea în scenă. Acestea nu lipsesc din textele dramatice mai puţin supuse convenţiei, ci constituie chiar contextul stilistic care intensifică valoarea marcată a secvenţelor neconvenţionale. În dramaturgia lui Camil Petrescu, jocul cu aceste contraste se *realizează* estetic pe deplin mai ales în timpul lecturii textului şi doar într-o mică măsură în timpul reprezentaţiei:

„PIETRO *(izbucneşte îndîrjit)*: Aceştia sînt oamenii în care avem încredere, Nicola?... Trebuie să descoperi numaidecît cine e acel ticălos. *(Dar deodată se frînge îngîndurat, ca şi cînd un gînd nou i-a interceptat furia. Se vede acum că este ispitit să vadă despre ce este vorba. I se năzăreşte că în starea în care se află i-ar fi o mare uşurare să cunoască şi altă femeie decît soţia lui... Are un surîs ca o concluzie amară.)* Nicola, dă-mi scrisoarea. *(Nicola desface biletul de la piciorul porumbelului şi i-l dă. Pietro îl citeşte îngîndurat, apoi izbucneşte:)* Nicola, această femeie ştie tot ce se întîmplă în casa noastră".

Existenţa acestor modalităţi bine individualizate de a dirija receptarea face necesară distincţia dintre didascaliile al căror *sens* este actualizat în timpul lecturii şi indicaţiile scenice care au rolul – să-i spunem *pur factual* – de a ordona relaţiile *proxemice* ale personajelor aflate pe scenă, susţinînd coerenţa reprezentaţiei.

Didascaliile ţin de o sintaxă textuală ce trebuie, evident, cercetată şi cu alte mijloace decît elementele de proxemică subordonate reprezentaţiei. Există însă între indicaţiile transmise de autor prin didascalii şi unele dintre mişcările şi „poziţionările" actorilor pe scenă, o relaţie care poate merge de la identitate pînă la dezvolta-

rea gestuală a unei sugestii exprimate strict lingvistic. În *Şase personaje în căutarea unui autor*, vocea auctorială homodiegetică din *Prefață* oferă un *punct de vedere* celui care citeşte prefața şi textul, o marcată asemănare existînd, de asemenea, între vocea din didascalii şi cea din *Prefață*. În afară de aceste similitudini, se remarcă prezența în unele texte dramatice a indicațiilor scenice în care se desfăşoară o parte din diegeză şi a celor în care se accentuează caracterul scenic, teatral al dialogului dintre personaje, care face ca schimbul de replici să fie „regizat" de cititor deja într-o situație dramatică, să fie perceput în afara „iluziei realiste". În textul dramatic al lui Pirandello, cu secvențe a căror aşezare în pagină implică formele receptării tabulare, însăşi sintaxa acțiunilor din structura neaparentă devine semnificativă:

„Personajele
Piesei de teatru ce-ar fi să se joace

TATĂL – MAMA – FATA VITREGĂ – FIUL –
– BĂIATUL – FETIȚA (*ultimele două nu vorbesc*) –
– (*Apoi, evocată*) MADAMA PACE

*

ACTORII TRUPEI DE TEATRU
DIRECTORUL-REGIZOR – PRIMA INTERPRETĂ –
– PRIMUL INTERPRET – DUENA – INGENUA –
– JUNELE PRIM – ALȚI ACTORI ŞI ACTRIȚE –
– REGIZORUL DE CULISE – SUFLEORUL –
– RECUZITIERUL – MAŞINISTUL – SECRETARUL
DIRECTORULUI – UŞIERUL – TEHNICIENI
ŞI PERSONAL AUXILIAR AL TEATRULUI

*

Ziua
Pe scena unui teatru

*

N.B.

Piesa nu are nici acte, nici scene. Reprezentația se întrerupe prima dată, fără coborîrea cortinei, atunci cînd Directorul-Regizor şi Tatăl se retrag să discute scenariul, iar actorii părăsesc scena; a doua oară, atunci cînd, din neatenția Maşinistului, cade brusc cortina."

După această notă-avertisment, identitatea de ordin discursiv dintre didascalii şi notele (de subsol, mai ales) prezente în general în textele literare devine mai pregnantă: „REGIZORUL DE CULISE: Altădată, nu în orele de repetiţie. Haide, ia-ţi repede calabalîcul şi lasă-mă să pregătesc scena pentru Actul al Doilea din *Jocul rolurilor.// Maşinistul, îmbufnat, bodogănind, strînge sculele şi se retrage. Actorii trupei au şi început să apară pe scenă, bărbaţi şi femei, întîi unul, apoi altul, doi cîte doi, la întîmplare: nouă sau zece, cîţi se presupune că ar lua parte la repetiţia piesei lui Pirandello,* Jocul rolurilor, *prevăzută pentru acea zi. Intrînd, îl salută pe Regizorul de culise şi se salută între ei cu cîte un „bună ziua". Unii se îndreaptă către cabine, alţii – printre care Sufleorul, cu textul piesei făcut sul sub braţ - se opresc pe scenă în aşteptarea Directorului, pentru începerea repetiţiei, şi, în picioare, ori aşezaţi în mici grupuri, mai schimbă între ei cîte o vorbă; unul îşi aprinde ţigara, altul e nemulţumit de rolul ce i s-a dat, altul, între-un grup, citeşte cu voce tare o notiţă dintr-o gazetă teatrală. Ar fi bine ca Actriţele şi Actorii să fie îmbrăcaţi în culori deschise, vesele, şi ca această primă scenă improvizată să pară cît mai vie, mai naturală. La un moment dat, unul dintre Actori s-ar putea aşeza la pian să cînte o melodie de dans, iar tineri Actori şi Actriţe să înceapă să danseze perechi-perechi".*

A fost în mod recurent percepută de teoreticienii teatrului o dublă condiţie a textului dramatic: acesta este actualizat *vocal* (sau, în mod excepţional, prin pancarte, la Bertolt Brecht) în timpul reprezentării pe scenă, dar există – probabil cel mai frecvent – şi în forma pur scripturală, elemente care devin pentru cititor ceea ce teatrologii numesc „matrice textuale de «reprezentativitate»"[1], altfel spus, locurile din text marcate de teatralitate potenţială. Impresia de „reprezentativitate" (cu sensul de implicare în reprezentaţie) sporită este susţinută de caracterul narativ, de pildă în piesele lui Bertolt Brecht. În piesa *Domnul Puntila şi sluga sa Matti*, actele poartă titluri, iar scenele sînt separate de scurte rezumate ale acţiunii din timpul care „s-a scurs", fără a putea fi reprezentat, pînă la următoarea scenă, iar această succesiune „narativă" este chiar

[1] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1978, p. 20.

mai evidentă în *Viața lui Galilei* și în *Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage und ihre Kinder). Cronică din Războiul de treizeci de ani*: „PUNTILA SE LOGODEȘTE CU CELE CE SE SCOALĂ DEVREME.// *Dis-de-dimineață, în sat. Căsuțe de lemn. Pe una scrie „Poșta", pe alta „Medic veterinar", pe a treia „Farmacie". În mijlocul pieței e înfipt un stîlp de telegraf. Puntila a intrat cu Studebakerul lui în stîlp și îl înjură*"; „Au trecut doi ani. Războiul cuprinde ținuturi din ce în ce mai depărtate. Călătorind mereu, Anna străbate cu căruța ei spațiile la întîmplare: Polonia, Moravia, Bavaria, Italia și iarăși Bavaria. 1631. Victoria generalului Tilly, lîngă Magdeburg, o costă patru cămăși ofițerești.// *Anna și-a oprit căruța într-un sat în ruină. Se aud din depărtare fanfarele de biruință. Doi soldați serviți de Kattrin și Anna, stau la tejghea. Unul din ei și-a încins peste umăr o blană furată vreunei femei.* [...]".

Complementare, în logica acțiunilor reprezentate pe scenă, cu indicațiile oferite indirect de dialogul personajelor, didascaliile sînt prezente în text și funcționează ca secvențe de discurs ficțional care „contextualizează" din alt plan al enunțării, iar echivalentul lor din reprezentarea scenică îl constituie structurile verbale și non-verbale care semnifică atît în orizontul „cronotopului" scenic, cît și în universul ficțional astfel reprezentat.

Cele două versiuni ale piesei *Acte sans parole*, pentru care Beckett dă în notă drept moment de concepere chiar data spectacolului – cel dintîi, scris în 1956, „a fost creat la 1 aprilie 1957 la Royal Court Theatre, la Londra, și reluat în aceeași lună la Studio des Champs Elysées, la Paris", iar celălalt, scris în 1959, „a fost creat în 2 iulie 1964 la Aldwych Theatre, la Londra"–, ilustrează modul în care didascaliile se pot alătura pentru a constitui singure o narațiune gestuală sau pentru a repovesti viața, cu automatismele ei, în secvențe lipsite de liantul verbal, ceea ce subliniază nu numai rolul prea important acordat comunicării lingvistice în relațiile sociale, ci și clivajul dintre text și spectacol – cel dintîi alcătuit numai din cuvînt, iar cel de-al doilea numai din stimuli și reacții de ordin extraverbal. Sintaxa semnelor scenice astfel organizate, care se constituie într-un caz-limită al *mimesis*-ului din teatru, motivează prezența, în finalul textului tipărit, a schemelor (semne iconice) de așezare a actorilor pe scenă.

Alt text dramatic ale cărui didascalii motivează asemănarea cu elementele de paratext sînt prezente în „anti-piesa" *Cîntăreața chelă* a lui Eugen Ionescu. Ele se adresează în mod diferit, deci și pentru a obține efecte de receptare distincte, cititorului și (prin intermediul celor care își asumă regia) spectatorilor, subliniind, prin funcționarea pe două niveluri în același timp, relația de echivalență verbal-factual. Aceasta cu atît mai mult, cu cît conlucrarea semnificațiilor de pe cele două niveluri subliniază mai apăsat absurdul ca dimensiune a existenței ce trebuie reprezentată. În cea dintîi scenă din *Cîntăreața chelă (Anti-piesă)*, prezența în „dialog" a Domnului Smith este, aproape invariabil, descrisă în didascalii: „DOMNUL SMITH, *continuîndu-și lectura, plescăie din limbă*", aceasta fiind unica sa participare la dialog după șapte replici ale Doamnei Smith, singura modificare – fără vreun efect perceptibil în spectacol – intervenind atunci cînd autorul elimină secvența „*continuîndu-și lectura*" din „replica" soțului. Caracterul absurd-ludic se accentuează însă pe măsură ce între indicațiile scenice și zona infrapaginală a textului se conturează un nou dialog, care – subtil și neașteptat – vădește posibilitățile textului de a-și lua drept obiect exact spectacolul pe care ar trebui să-l „construiască". De pildă, după indicația scenică „[Doamna Smith] *Aruncă ciorapii la distanță și rînjește. Se ridică*", există o trimitere la nota de subsol care, negînd sensul didascaliei, ar trebui să sublinieze, în același timp, ideea de acceptare a libertății regizorului de a nu respecta indicațiile scenice și un mod de integrare a reprezentației în text: „În direcția de scenă a lui Nicolas Bataille, Doamna Smith nu rînjea și nu-și arunca ciorapii la distanță". Figura dialogului didascalii-note de subsol este recurentă în textul lui Eugen Ionescu, constituind un metadiscurs, enunțare orientată permanent asupra propriei condiții dialogice, destinată aproape exclusiv cititorilor: indicația „*Dialogul care urmează trebuie rostit cu un glas tărăgănat, monoton, puțin cîntat, deloc nuanțat*" este completată de nota „În direcția de scenă a lui Nicolas Bataille, acest dialog este spus și jucat pe un ton și într-un stil sincer tragice"; de asemenea, indicația „*Se aude din nou sunînd*" este continuată, ca și cum ea nu ar fi constituit un „ordin" pentru spectacol, cu nota de subsol de pură expresie didascalică „În spectacol, toți cei patru se ridică laolaltă,

brusc, alarmați de această nouă sonerie. Apoi se reașază, în timp ce domnul Smith se duce să deschidă".

Fenomenul „dublei lecturi" ce se manifestă în cazul reprezentației implică, așadar, un strat mai mult sau mai puțin dens de secvențe paratextuale, avînd în centru funcția pragmatică. Fiind „enunțuri în palimpsest", dialogurile de pe scenă sînt „decalate de ele însele, dublate de caracterul scris pe care îl lasă să transpară"[1]. Destinatarul dublu al discursului dramatic obligă la bifurcarea replică-didascalii, iar unele tipuri de didascalii ce funcționează în vederea actualizării scenice a operei sînt, fără îndoială, de ordin paratextual. De exemplu, în tipologia didascaliilor stabilită de Dominique Maingueneau, primele categorii sînt propriu-zis elemente de paratext – „1. titlurile, indicațiile de gen (comedie, farsă...) și decupajele (act, tablou, scenă...); 2. lista de personaje, menționarea lor înaintea fiecărei replici"[2]. Celelalte tipuri de didascalii ar putea fi încadrate discursului paratextual doar atunci cînd nu și-ar intersecta propria axă de comunicare cu aceea dintre autor și regizor și cînd – fapt esențial pentru statutul de *paratext* – nu și-ar pierde calitatea de „discurs de escortă": „3. indicațiile de loc, de decor [...]; în general, prezentarea circumstanțelor enunțării; 4. precizări despre modul în care vorbesc personajele [...]; 5. indicații despre vestimentație, gesturi, deplasările personajelor, intrări și ieșiri [...]; 6. eventual, indicații tehnice [...] sau sfaturi generale pentru regizor"[3]. „Duplicitatea enunțării teatrale", refigurînd-o, probabil, pe aceea a literaturii în general și totodată pe aceea ce nu poate fi exclusă dintre categoriile esențiale ale umanului, devine conținutul ultim al oricărei piese de teatru[4].

În lucrarea sa dedicată exclusiv paratextului, *Seuils*, Gérard Genette evită să includă indicațiile de regie, chiar în caz de evidență a funcției lor de a orienta lectura, în categoria paratextelor ce însoțesc, într-o formă sau alta, reprezentația. Teoreticianul, fără a nega implicarea acestor secvențe în actul de lectură, accentuează,

---

[1] Dominique Maingueneau, *L'Énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Paris, 1995, p. 143.
[2] *Ibidem*, p. 144.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 157.

la rîndul său, existența a două registre ale enunțării: „textul dramatic se compune de regulă din două registre: «dialogul», care este spus pe scenă de către actori, și indicațiile scenice, sau *didascalii*, care sînt (mai mult sau mai puțin fidel) executate de către actori și regizor și al căror text nu apare literalmente decît lecturii"[1].

Menționate în contextul discuției despre „actele de ficțiune", indicațiile scenice („singurele părți ale textului dramatic în chip direct asumate de autor") îi apăreau lui Genette, la momentul publicării studiului despre arhitext, ca avînd un statut ilocuționar diferit de cel pur „directiv", cum considera Searle, de instrucțiuni privind modul de jucare a piesei, întrucît „așa le primesc (...) actorii și regizorul, însă nu neapărat și cititorul obișnuit (cît despre spectator, el nu percepe decît execuția), care poate tot așa de bine să vadă în ele o descriere a ceea ce se petrece în acțiune (în diegeza ficțională)"[2]. Enunțul din didascalii se adresează în aceeași măsură profesioniștilor (practicieni, cum îi numește Anne Ubersfeld) din teatru și cititorului (implicit) care s-ar putea ipostazia (dacă textul i-ar lăsa această libertate) în orice, inclusiv în regizor sau spectator.

Funcțiile didascaliilor se definesc, în interiorul comunicării specific teatrale, nu numai prin evidențierea statutului lor pragmatic (care rămîne, totuși, esențial), ci și printr-un fel de „contrast" discursiv semnificativ pe care îl creează în relația cu „discursul raportat" atribuit personajelor. Ia naștere, astfel, un model de comunicare cu totul aparte, în care intervin mai multe feluri de scindare a subiectivităților puse să interacționeze (și e riscant să negăm categoric influența paradigmei „multiplicării" enunțiative din teatru asupra avatarurilor eului creator din poezia/arta postmodernă).

Sciziunea „entităților" implicate în comunicare, întemeiată în primul rînd pe existența mai multor paliere ale *mimesis*-ului, constituie fundamentul pragmatic al operei dramatice. Astfel, în virtutea „funcției interpersonale", instanțele emițătoare și receptoare interacționează, în cazul *textului dramatic*, în mod similar comunicării literare din textele epice, pe cele patru (care pot fi extinse la

---

[1] Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 306, *subl. aut.*

[2] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Univers, București, 1994, pp. 115-116.

cinci) planuri posibile puse în schemă de Jaap Lintvelt[1] şi de teoreticienii care au alcătuit anterior astfel de sinteze: planul *empiric* (autor concret – cititor concret, comunicare indirectă, oarecum suspendată), planul *abstract* (autor abstract – cititor abstract, interacţiune, pe baza textului, a două ideologii), planul *ficţional extradiegetic* (narator – naratar, comunicare directă, semnificativă prin latura spectaculară, între două instanţe coprezente inventate), planul *ficţional (intra)diegetic* (actor – actor, comunicînd direct în aşanumitele „scene") şi, eventual, planul *lumii citate* (grupat de Lintvelt împreună cu cel anterior, constituit de comunicarea *prin intermediul poveştii* dintre un personaj-narator şi unul receptor, demnă de situat într-o categorie aparte pentru că păstrează caracteristici autoreflexive şi totodată pur referenţiale importante, pertinente pentru/ în ficţiunile din toate genurile literare).

În comunicarea artistică instituită de transpunerea scenică a universului ficţional intervine un sistem de semnificare mai complex, implicînd, probabil, cel mai substanţial mod al *mimesis*-ului, dublat de o dimensiune pragmatică pe măsură. De aceea, instanţele comunicării literare preconizate de textul dramatic se diversifică în „discursul teatral total" – cel al reprezentării –, pe un alt palier mimetic, în interiorul căruia specificitatea pare să vină din bivalenţa receptor/emiţător (alocutar/locutor) a mai multor instanţe implicate. Stadiul final al *spectacolului* – esenţial ca substanţă ontologică, sintetic ca viziune şi sincretic în privinţa mijloacelor artistice convocate – face să coexiste *in actu* subiectivităţi care se vor fi situat mai întîi la polul receptării, pentru a deveni, în diferite „momente" ale *creaţiei întru reprezentare scenică*, instanţe „auctoriale" cu grade inegale de autoritate.

Dacă în comunicarea intermediată de text cele zece (sau opt, la Lintvelt) instanţe-tip nu migrau din planurile comunicaţionale în care erau integrate, în comunicarea din „discursul teatral total" unele instanţe îşi modifică statutul (receptorul devine *emiţător secund*) inclusiv prin acest soi de migraţie, între următoarele straturi discursive posibile:

---

[1] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Univers, Bucureşti, 1994, pp. 25, 43.

- planul *empiric indirect sau „in absentia"* (instanța emițătoare absentă din spectacol devine „fărîmițată", ipostaziindu-se în: 1) scriitor, autorul real al textului oferit sub formă scripturală pentru cititor și pentru spectatori, 2) delegații săi ideologici, inițial receptori ai textului – regizorul, scenograful și alți specialiști ai scenei coordonați de regizor, în măsura în care intervin *creator* în spectacol, toți aceștia emițători adresîndu-se indirect unui receptor neindividualizat, dar cu un foarte marcat specific cultural-ideologic și „ocazional": spectatorul din stagiunea/stagiunile cu același spectacol);
- planul *empiric direct sau „in praesentia"* (în care emițătorul este trupa de teatru – intermediar, semn în mișcare pentru reprezentarea lumii de sensuri a operei –, adresîndu-se spectatorilor; aici se situează și cazul discursului prefațator, actualizat, cu sau fără prescripție din partea autorului, în prologul dramatic recitat pe scenă de un membru al trupei, efectul pragmatic fiind întrucîtva asemănător cu cel al prefeței la o carte, dar și cu „dialogul" narator-naratar);
- planul *abstract* (în care imaginea dedusă din discurs a „producătorului" plural, ipostaziat, fărîmițat, cu o ideologie mai mult sau mai puțin conformă cu cea fixată prin text, intră într-o comunicare neintermediată, avînd rolul de a facilita comprehensiunea și interpretarea, cu o imagine abstractă a receptorului plural, a cărui ideologie este conținută în canoanele epocii);
- planul *ficțional (intradiegetic)*, al comunicării dintre personaje aflate pe scenă;
- planul *ficțional autoreflexiv* (teatrul în teatru, jucat pentru spectatori intrafictionali), situație în care spectatorul contemplă un macrosemn scenic ce reprezintă însuși actul contemplării unei lumi în care se esențializează universul din care face parte și spectatorul, iar bucla se închide total în cazul-limită al procedeului *mise en abyme*.

Didascaliile instituie o componentă pragmatică de prim ordin a reprezentației, deoarece determină o parte a contextului în care se desfășoară comunicarea pe scenă. Persistă însă anumite ezitări în atribuirea statutului de didascalii unor secvențe textuale atipice,

probabil că nu fără legătură cu indecizia privind regimul pragmatic în care funcționează aceste micro-enunțuri. De pildă, după ce subliniază ideea că dialogul și didascaliile sînt „două părți distincte, dar indisociabile" ale textului dramatic, Anne Ubersfeld postulează imposibila inexistență a acestor indicații scenice, întrucît numele personajelor și indicațiile spațiale ar fi prezente și „în interiorul dialogului" (ceea ce ar însemna că „părțile" în discuție și-ar accentua caracterul indisociabil, dar ar pierde mult pe latura necesarei distincții dintre ele), însă, în același timp, consideră că prin aceste enunțuri autorul „indică gesturile și acțiunile personajelor, *independent de orice discurs*"[1]. Rămîn încă, în sinteza (de altfel) pozitiv-revoluționară a Annei Ubersfeld, numeroase puncte de vedere insuficient susținute de criteriul coerenței sau de cel al preciziei, mai însemnat între ele fiind acela despre „implicarea" auctorială în teatru și relația cu discursul didascalic: „partea textuală al cărei subiect este autorul este constituită numai de *didascalii*"[2].

„Complinirea" subiectivității auctoriale în discurs numai cu ajutorul didascaliilor nu poate fi susținută nici de perspectiva lărgită pe care o aplică Anne Ubersfeld asupra acestor secvențe de discurs, în care include „nu numai didascaliile propriu-zise, ci toate elementele, inclusiv din dialog, care au o funcție de comanda reprezentației". În schimb, autoarea studiului nuanțează corect funcțiile indicațiilor de regie, care au dublul rol de a determina „condițiile de enunțare scenice *și* imaginare" și le au pe acestea din urmă drept mesaj propriu[3], ceea ce îndreptățește concluzia că „mesajul propriu" al reprezentației teatrale „nu este atît discursul personajelor, cît condițiile de exercitare a acestui discurs", întrucît straturile „didascalice" implicate au funcția „nu numai de a *modifica sensul* mesajelor-dialoguri, ci și de a *constitui mesaje autonome*"[4].

Cazul-limită în care pe scenă nu se scoate nici o vorbă într-o piesă întreagă cu acțiune destul de animată se situează la polul opus față de maxima redundanță a pronunțării, în cursul reprezentației, atît a dialogului propriu-zis, cît și a indicațiilor scenice.

---

[1] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 22, *subl. n.*
[2] *Ibidem*, p. 23, *subl. aut.*
[3] *Ibidem*, pp. 252-253, *subl. aut.*
[4] *Ibidem*, p. 253, *subl. aut.*

De altfel, acestea din urmă dobîndesc uneori – cel puțin la dramaturgii care „completează" textul cu semnificații rezervate limbajului scenic, Beckett numărîndu-se printre corifei – caracterul unui discurs secundar, indispensabil, în ciuda redundanței sale, pentru întregirea sensului dat spectacolului, ceea ce îi determină pe cîțiva specialiști să asimileze acest discurs unui anumit gen de „escortă" iconică, disipată cu grijă în text, „ca și cum ar vrea să transmită imagini care i-ar însoți textul și din care ar trebui să se deducă un model de reprezentație"[1].

Trăsăturile relevate în analiza didascaliilor nu autorizează, în concluzie, includerea acestor secvențe în categoria paratextului, întrucît situarea lor intradiegetică le conferă o funcționalitate artistică diferită de cea a „discursurilor de escortă" (cum le numește Paul Cornea) și asemănătoare mai degrabă cu intervențiile prin care naratorul, uzînd de cunoscutele *verba dicendi*, asigură coerența „scenelor" narative, urmărind și dimensiunea proxemică a reprezentării personajelor. Dacă paratextul are într-adevăr un rol determinant în receptarea (eventual conceperea) operelor din alte arte decît literatura (sau în alte limbaje artistice, în cazul spectacolului de teatru, de exemplu) și ce denumire ar fi mai potrivită pentru acest fenomen al influențării modului de a recepta – sînt aspecte ce își așteaptă încă sinteza, posibilă doar pe terenul esteticii, unde își are locul fenomenul de interferență a artelor. Un început, deocamdată monovalent, în această direcție îl poate constitui cercetarea, la nivelul textelor literare, a intersectării dimensiunilor paratextuală și intertextuală din timpul lecturii, despre care vom face aici doar cîteva precizări.

Atenția pe care autorul o acordă efectului de „retroacțiune" al lecturii se vădește în prefețele și celelalte elemente de paratext antepuse, care, prin calitatea de secvențe prezente – cum spun bibliografii – „în vedetă", îl suportă cel mai acut și mai frecvent: „ceea ce se citește acționează asupra a ceea ce a fost citit"[2]. Lectura

---

[1] Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris, 1994, p. 145.

[2] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p. 59.

condiționată de elementele de paratext își intersectează semnificațiile adesea cu cele ale lecturii intertextuale, a cărei esență o constituie, pe de o parte, „o lectură care învie urme pierdute ale altor lecturi, care se lasă traversată de texte atinse odată, în treacăt, acum ireperabile, de nerecunoscut“[1], iar pe de altă parte, un cititor care este el însuși o pluralitate de texte. În ce măsură însă intertextualitatea constituie o formă bine individualizată a lecturii unui text? Poate că ar fi mai nimerit să se vorbească nu numai despre intertextualitate orientată „către înapoi“ (cînd îl citim pe Eminescu, reluat în diverse maniere, la George Bacovia și la Nichita Stănescu) și „către înainte“ (cînd în paginile lui Gustave Flaubert îl „trăim estetic“ deja pe Marcel Proust), ci și despre o intertextualitate actualizată în alte două „dimensiuni“ distincte și opuse – textul-sursă și textul-țintă ale operației intertextuale. Am distinge astfel (*post festum*, e adevărat) o dimensiune intertextuală (ca potențial de a „invita“ ulterior la împrumuturi din propria substanță) a operei inițiale și o dimensiune intertextuală secundă, actualizantă, care poate însemna la fel de bine și o *altfel de* lectură făcută textului-sursă (dar, în acest caz, sursă pentru propria actualizare estetică, pentru o receptare pe care autorul, poate, nu o preconizase). Acest tip de comunicare între texte se realizează, probabil, în mai mare măsură decît toate celelalte relații, prin complementaritatea multiplă de raporturi bipolare sau (la rîndul lor) complementare, imaginea de ansamblu asupra sa alcătuindu-se numai după luarea în considerare a conținuturilor și a formelor prezente într-o serie de „instanțieri“ precum: orientarea (temporală) către înainte/către înapoi, operă sursă/operă de sosire, cod auctorial/coduri ale receptării, receptarea „înscrisă“ în altă operă/receptarea „mută“ a cititorului nespecialist ori lectura acestuia din urmă *vs.* lectura (rareori mută) a specialistului.

Dacă autorul unui text poate emite oricîte ipoteze asupra modului în care opera va fi înțeleasă (resemnificată) de către individualități din orizontul amorf al receptării, eventual și din lumea specializată a criticii, nu la fel vor sta lucrurile cînd acesta va încerca

[1] Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate (Pornind de la Borges)*, Eminescu, București, 1981, p. 176.

(dacă se întîmplă vreodată) să preconizeze care secvență din text sau ce element din conținut va ajunge să fie „adoptat" de alt univers ficțional, în virtutea bogăției sale ontice, a caracterului exemplar din punct de vedere stilistic, imagistic sau chiar uman, a unei impresii percepute diferit de alt artist sau cine știe cărei alte trăsături mai mult sau mai puțin prezente în planul intențional al contextului său genetic. Intertextualitatea, în sensul ei curent, de prezență în alt text, sub formele citatului, aluziei, eventual pastișei, constituie, din cauzele detaliate anterior, singura modalitate de lectură pe care autorii nu o sancționează în incursiunile pe care le fac frecvent în spațiile „pragmatizate" ale textului, adică în discursul paratextual.

În teoria despre lectură a lui Umberto Eco, textul postulează cooperarea cititorului ca pe o condiție a propriei actualizări, căreia îi corespunde și strategia auctorială: „*un text este un produs a cărui soartă interpretativă trebuie să facă parte din propriul mecanism generativ*: a genera un text înseamnă a aplica o strategie din care fac parte presupozițiile mișcărilor celuilalt – cum se întîmplă, de altfel, în orice strategie"[1]. Intervine în demersul lui Umberto Eco – probabil conștient – un fel de destituire, în două trepte, a *ipotezei* de Cititor Model, caracterul ipotetic al acestui construct fiind negat sau diminuat în trecerea de la afirmația că „pe de o parte, autorul presupune, dar pe de alta *instituie* competența propriului Cititor Model" la ideea că „a prevedea propriul Cititor Model nu înseamnă doar «a spera» că există, înseamnă și a orienta textul, astfel încît să-l construiască. Un text doar nu se bazează pe o competență, el contribuie la producerea ei"[2]. Un mod mai adecvat la fenomenul receptării (implicit al comunicării literare) ar fi, poate, să considerăm că autorul (Model?) nu poate *presupune* competența Cititorului Model decît după ce a *instituit-o*. Instanțele-model convocate de textul literar au rolul limitat la spațiul (virtual) al unei proiecții de situație de comunicare, constituie deci o modalitate de des-ființare care nu i se poate aplica textului: nici arhitextul

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Univers, București, 1991, pp. 84, 86, *subl. aut.*

[2] *Ibidem*, p. 88.

nu reprezintă o încremenire într-un „text model", ci un model de textualizare.

Includerea procesului de lectură în sfera teoriei comunicării, uneori contestată[1], este justificată de caracteristicile acesteia: modul de referință al limbajului utilizat, prezența codurilor suplimentare și a convențiilor estetice și ontologice implicate etc., care conduc către o imagine atipică, o „situație de comunicare ce se îndepărtează considerabil de normă"[2], imagine a cărei manifestare pregnantă devine constitutivă pentru lumea ficțională din cîteva opere paradigmatice, dacă se poate numi astfel labirintul de ficțiuni *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* de Italo Calvino, în care elaborarea povestirii se face numai pe temeiul interpretării.

[1] Prezentarea în detaliu a opiniilor contestatare se face în studiul lui Bertrand Gervais, *Lecture: tensions et régies*, publicat în revista „Poétique", nr. 89, februarie 1992, pp. 105-125.

[2] Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 109.

III

Paratextul şi condiţia ficţiunii. Dimensiunea semantică a operei literare

1. Autenticitate şi convenţie: norma veridicităţii în ficţiune

Conţinuturile, caracterele şi structurile textelor literare au o existenţă nelimitată în istorie, nefiind condiţionate de trecerea măsurată a timpului, iar durabilitatea lor determină apariţia paradigmelor şi a unei anumite „tradiţii". Pentru Paul Zumthor, *scriitura*, calitate definitorie a textului literar pus în relaţie cu istoria, „explică şi justifică pluridimensionalitatea textului, opusă liniarităţii vorbirii, precum şi caracterul ambiguu al istoricităţii lui. Textul neagă istoria individuală, tocmai în măsura în care vorbirea, dimpotrivă, o afirmă şi poate că o şi face"[1].

Retorica antică, a cărei apariţie e pusă pe seama încercării de a supune limbajul (discursul) legilor *logos*-ului istoric, aşadar de a-l „raţionaliza", dădea cîştig de cauză adevărului opinabil (*eikos*) pe care se întemeia *inventio*, căutarea argumentelor într-un discurs. O dată cu estomparea idealului de veridicitate a discursului, *topos*-ul ajunge să fie conceput mai puţin ca o metodă de argumentaţie: el funcţionează, la latini, pentru a amplifica discursul şi pentru a emoţiona, devenind astfel un instrument pentru *dispositio* şi *elocutio*.

Predominanţa unităţii şi a idealului colectiv asupra diferenţei şi a individualului se reflectă şi în structura textului din prefeţele cronicilor. În modul de articulare a acestora recunoaştem corespondenţa dintre ipotezele locutorului şi cele ale destinatarului cu privire la enunţ, echivalarea interpretării sensurilor sprijinindu-se

[1] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Univers, Bucureşti, 1983, pp. 106-107.

pe norme şi locuri comune. De altfel, în operele cronicarilor, enunţuri sau secvenţe (*fabulae*) prefabricate nu pot exista decît în spaţiul paratextual, care împrumută copios de la modelele de obicei antice. În textul propriu-zis al cronicii, stereotipia nu poate fi un rezultat al artificiului auctorial decît la nivelurile expresiei şi atitudinii narative: în acest sens, cronica este un text mai viu decît operele literare de ficţiune, întrucît schemele repetate din planul acţiunii poartă în ele trăsătura autenticităţii pe care viaţa ca atare le-o conferă, iar dacă schema narativă pare redundantă este numai pentru că viaţa însăşi – modelul ei empiric – suferă de redundanţă.

Ca un corelat al caracterului *unitar* al relaţiei triadice a semnificării din teoria lui Charles Morris, între semnele textuale şi extratextuale asociate, după o sintaxă particulară, în spaţiul operei literare funcţionează *simultan* relaţii stabilite atît în planul pragmatic, cît şi în cel semantic. Elementele de paratext, devenind de multe ori discursuri de sine stătătoare, cunosc această funcţionalitate de-a lungul epocilor, avînd un rol în comunicarea artistică. În legătură cu textele tipărite în Franţa Vechiului Regim, Roger Chartier observă în politica editorială şi în discursul care i se asociază această „conlucrare" a modurilor de ficţionalizare cu aşteptările cititorilor: „[...] producerea efectelor de realitate [...] explică preferinţele editorilor de la Troyes pentru povestirile biografice, pentru povestirile înscrise în spaţii bine localizate, pentru denumirile obiective. Formele acestea narative au un singur scop: cititorul trebuie să ajungă să creadă ceea ce-i este povestit şi să ia drept adevărat discursul care i se oferă. Însă, în acelaşi timp şi în aceleaşi texte, parodia este ceea ce este, dezvăluind capcanele povestirii celor ce ştiu cum să citească. Ficţiunea poate fi admisă chiar din capul locului, ca în intriga de comedie, însă în general ea este indicată mai subtil, prin înscrierea textului în tradiţia carnavalescă sau în jocul burlesc, prin invitaţia la o lectură de delectare, posibilă datorită pitorescului şi comicului din text"[1].

Modernitatea a adus nu numai o intensificare a prezenţei procedeului şi o multiplicare a posibilităţilor de mistificare, ci şi o per-

[1] Roger Chartier, *Lecturi şi cititori în Franţa Vechiului Regim*, Meridiane, Bucureşti, 1997, pp. 370-371.

spectivă „deformantă" asupra unora dintre scrierile nefictionale mai vechi, care, din cauza nevoii de a (se) transpune într-un univers fictional al receptorilor contemporani, au fost „reconsiderate" neintenţionat, pornind doar de la „stimuli" textuali, şi citite ca texte de ficţiune: distanţa temporală dintre evenimentele care au fost „produse" de/au creat personalităţi motivează atributele fictionale „descoperite" în scrieri precum memoriile de campanie mai expresive sau biografiile vădit subiective.

Jocurile mistificării literare constituie una dintre căile alese de autor pentru a realiza întoarcerea discursului asupra propriei opere. În privinţa susţinerii caracterului estetic al unui obiect „adresat" mediului de receptare, există două feluri de provocări, una aparţinîndu-le autorilor care susţin caracterul nonficţional şi nonartistic al „operei" (caz de mistificare frecvent întîlnit, autorii mizînd pe puterea de a convinge a falsului aproape evident), iar cealaltă – artiştilor care dau drept autentică operă de artă un obiect luat *tale quale* din spaţiul utilitarului (de exemplu, Marcel Duchamp, cu celebrele – şi aproape inimitabilele – *ready-made*, care ar fi/sînt opere de artă şi în absenţa calităţilor estetice „aşteptate" de receptori).

Pornind de la definirea identităţilor specifică şi numerică ale obiectului estetic, Luis J. Prieto conchide că, atunci cînd obiectul este considerat autentic, discursul care îl însoţeşte joacă un rol însemnat, într-un sens bine ilustrat de elementele paratextuale menite să „autentifice" lumea fictională: „cu cît condiţia necesară pentru ca obiectul în cauză să fie autentic este insuficientă pentru ca el să fie efectiv ca atare, cu atît mai important este rolul discursului care îl însoţeşte"[1]. Opera de artă este asimilată de Luis J. Prieto unui caz particular al categoriei foarte largi a invenţiei, autenticitatea acesteia nefiind constituită „de nici una dintre realizările sale, nici, în particular, de realizarea, adesea unică, produsă de către autorul însuşi, ci de o identitate specifică prezentă în aceste realizări"[2].

---

[1] Luis J. Prieto, *Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection*, în Gérard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, Paris, 1992, p. 143.

[2] *Ibidem*, p. 147.

2. Articularea retorică a paratextului în epoca veche a literaturii române

Vocabulele „formale" (sau „generice"), specifice vîrstei clasice a literaturii, predomină ca formă de identificare a textelor narative de început în limba română. Ele au ca referință mai întîi textul ca obiect, forma narativă a istoriei pe care o dezvăluie (*Letopisețul...*, *Cronica...*, *Istoriile...* etc.), pentru ca în partea a doua, mai dezvoltată, să apară elementele de conținut, relația secvenței intitulante cu textul actualizînd tema acestuia: „Țara Moldovei", „domnii Țării Rumînești". În cronicile moldovene, spre deosebire de cele muntenești, în care intitularea este brevilocventă, titlul desemnează durata istoriei narate, pe care se proiectează biografiile domnești (*Letopisețul Țării Moldovei, de cînd s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viiața domnilor carea scrie de la Dragoș vodă pănă la Aron vodă* – la Grigore Ureche), la Miron Costin partea descriptivă a titlului fiind amplificată cu secvențe care, mai întîi, realizează legătura, la nivel tematic, cu textul *Letopisețului...* lui Ureche, apoi precizează, cu orgoliu motivat, identitatea autorului și circumstanțele temporale ale scrisului: *Letopisețul Țării Moldovei de la Aaron vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche, vornicul de Țara-de-Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Țara-de-Gios, în oraș în Iași, în anul de la zidirea lumiei 7183, iară de la naștera Mîntuitorului lumii, lui Iisus Hristos, 1675* [...]. Referirea la textul cronicii pe care îl continuă constituie, în mod indirect, o sugestie pentru lectura completă a istoriei, realizată pe cale intertextuală, iar alăturarea numelor celor doi cronicari în secvența intitulantă subliniază apartenența la aceeași serie a autorilor întemeietori de literatură și la o paradigmă deja conturată a textului de evocare expresivă, în care se înscrie, cu notele specifice personalității sale, și Ion Neculce.

O preconizată „gramatică a discursului prefațator"[1] – pe care am numi-o mai degrabă *retorică*, deoarece se definește prin elemente

[1] Henri Mitterand, *Le discours du roman*, P.U.F., Paris, 1980, p. 21.

care funcţionează pe planuri superioare nivelurilor gramatical şi chiar stilistic ale limbii – poate să dea seama despre continuitatea (ori complementaritatea) de substanţă dintre textul cronicii şi *Predoslovie*, însă dispunerea retorică a acesteia din urmă este doar un mijloc prin care legile de organizare a discursului narativ şi sensurile sale fundamentale sînt afirmate într-un mod care trebuie să convingă. Prezentînd toate aspectele discursului didactic, în care codul ideilor primite funcţionează fără sincope, şi devenind astfel un fel de „receptacul natural al ideologiei"[1], prefaţa se află într-un proces continuu de implicaţie cu paradigmele, ea urmărind să reveleze atît modelul de producere a genului despre care vorbeşte, cît şi modelul lecturii proprii.

Deşi cultivă o deosebire marcată între orientarea discursivă dată prefeţei şi organizarea narativă proprie textului cronicilor – diferenţieri manifestate la nivelul relaţiilor de persoană gramaticală şi de timp, al deicticelor şi al articulării retorice –, cronicarii operează, în spaţiul restrîns al *Predosloviilor*, proiecţii susţinute asupra lumii narative. Acestea au rolul de a-l familiariza pe cititor cu textul ce trebuie raportat la o paradigmă, cu sensurile profunde ale acestuia şi cu individualităţile sale retorice. Particularitatea fiecărui demers paratextual vine, de fapt, din modul în care cronicarul îmbină o serie limitată de *topoi* şi, abătîndu-se de la aceştia, schiţează, într-un fel de holomorfism textual, elemente semnificative ale textului narativ propriu-zis.

La Grigore Ureche, primele rînduri ale *Letopiseţului*... îi avertizează deja pe cititori asupra modalităţii în care se va face relatarea evenimentelor: vornicul se situează în categoria acelor „mulţi scriitori" care „au scris rîndul şi povestea ţărîlor", intenţia de a da închegare epică discursului devenind, în acest fel, explicită. Dincolo de caracterul aparent protocolar şi circumstanţial al alegerii unui *topos* („eu spun adevărul") dintr-un repertoriu stabil de procedee al tradiţiei istoriografice, insistenţa cronicarului asupra adevărului celor scrise marchează conştiinţa sa de scriitor autentic şi preocuparea faţă de caracteristica esenţială a întreprinderii sale: veridicitatea.

[1] Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 21.

Loc comun al „prefețelor istorice", începînd cu *Istoria...* lui Herodot, contractul nedisimulat de autentificare instituit în primele pagini ale *Letopisețului...* lui Grigore Ureche capătă individualitate prin atitudinea față de „basne", prin asumarea rațională a adevărului relativ și, mai cu seamă, prin retorica dezvinovățirii. Pentru vornicul Ureche, sursele adevărului istoric, mai ales „letopisețul nostru" (cronicile de curte anterioare), trebuie acceptate cu circumspecție : „Ce și ei ce au scris, mai mult den basne și den poveşti ce au auzit unul de la altul". Poveştile și „basnele", ca surse ale adevărului pentru „rîndul și povestea" țării, iată o formă de motivare „realistă" care convine mitului, dar care îi repugnă raționalului Grigore Ureche.

Articularea retorică particulară a enunțurilor referitoare la reflectarea fidelă a adevărului prezente în paginile ce prefațează cronica îi face cunoscută cititorului, pe calea asemănării, o caracteristică formală pe care o va întîlni și în textul epic. Insistența asupra ideii esențiale este un procedeu ale cărui efecte retorice sînt potențate de dispunerea propozițiilor în fraze adversative de tipul „nu (numai)..., ce (și)...", care, prin reiterarea într-o structură identică, nu aduc o informație nouă, ci subliniază aceeași idee, cu termeni sinonimici: „nu numai letopisețul nostru, ce și cărți streine au cercat, ca să putem afla adevărul, ca să nu mă aflu sciitoriu de cuvinte deşarte, ce de dreptate". Tot astfel, sînt mai credibili, din punctul de vedere al naratorului, istoriografii străini „carii au fost fierbinți și rîvnitori, nu numai a sale să scrie ce și cele striine să însemneze".

Cît despre fraza de încheiere a discursului prefațator, ea face corp comun cu întregul aparat retoric de persuasiune, fiind convocat procedeul *captatio benevolentiae*. Cu ajutorul acestuia, valoarea de adevăr a unui text în care sînt evocate evenimente îndepărtate în timp este pusă pe același plan cu veridicitatea unui text redactat de un memorialist, lucru posibil datorită conștiinței auctoriale pe care Grigore Ureche o impune cititorului tocmai prin mimarea modestiei: „Și de acolo multe luund și lipindu de ale noastre, potrivindu vrémea și anii, de au scris acest létopiseț, carile de pre în multe locuri de nu să va fi nemerit, gîndescu că cela ce va fi înțeleptu nu va vinui, că de nu poate de multe ori omul să spuie

aşa pre cale tot pre rîndu, cela ce véde cu ochii săi şi multe zmintéşte, de au spune mai mult, au mai puţin, dară lucruri vechi şi de demult, de s-au răsuflat atîta vréme de ani? Ci eu, pe cum am aflat, aşa am arătat".

Nu altfel procedează Miron Costin, care, în discursul *Predosloviei...* la *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aaron vodă încoace*, apelează la modalităţi ce anticipă aspecte ale naraţiunii. Atitudinea naratorului faţă de realitatea lumii reflectate, de care se leagă şi expresia devenită *stilem* în textul cronicii sale („cumplite vremi"), îşi dovedeşte, încă din primele rînduri, dominaţia. Participarea afectivă a naratorului şi caracterul temporal ulterior al enunţării din prefaţă comparativ cu cea din text se vădesc în frazele ample în care apar persoana întîi şi deicticele pentru timpul prezent, iar proiecţiile asupra temei şi a structurii narative completează, în alte paragrafe, imaginea unei scrieri ce justifică aşezarea preliminară a „voroavei cătră cititoriul". Apariţia în textul prefeţei a stilemului „cumplite vremi" nu se face fără situarea, ca şi în textul cronicii, în contexte pe care cronicarul să le poată învesti cu o parte din afectivitatea sa, aşadar în fraze meşteşugite retoric, avînd structură adversativă şi o simetrie a repetiţiilor ce induc efectul de insistenţă: „Ce sosiră asupra noastră cumplite acestea vremi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji şi suspinuri. Şi la acestu fel de scrisoare gîndu slobod şi fără valuri trebueşte. Iară noi prăvim cumplite vremi şi cumpănă mare pămîntului nostru şi noaă".

Insuficienţa amănuntelor, necesare la încercarea de a reînvia atmosfera „vremilor" trecute în textul cronicii, constituie un temei pentru Miron Costin de a capta bunăvoinţa cititorului printr-un procedeu de largă circulaţie în Evul mediu: *excusatio propter infirmitatem*. Modul în care este redactat *Letopiseţul...* ("nu cum s-ari cădè, de-amănuntul toate") îşi găseşte, de altfel, justificarea în absenţa unor surse scrise despre istoria acelor vremi, care să dea legitimitate discursului despre „lucruri de casă". Interesul cititorului pentru acest univers refigurat pe calea semnelor, menţinut cu mare grijă de narator de-a lungul cronicii, prin clişeul anticipării, este urmărit şi în *Predoslovie*, în formula ce-şi anticipează propria funcţie textuală: „Iară tot vei afla pre rîndu toate".

Cele mai numeroase asemănări între aspectele expresive şi ideologice ale discursului prefaţator şi cele ale textului narativ propriu-zis le întîlnim în *Letopiseţul...* lui Ion Neculce. *Predoslovia* acestuia îşi ia drept obiect o relaţie de semnificare a textului narativ diferită de cea pe care o avea în vedere Miron Costin. La acesta din urmă, retorica şi ideologia care predomină în prefeţe vizau relaţia dintre text ca semn şi realitatea extraliterară (şi anterioară temporal) reflectată, aşadar relaţia de tip semantic din triada lui Charles Morris, în timp ce *Predoslovia* lui Ion Neculce se construieşte aproape în exclusivitate din enunţuri ce au ca obiect cronicile anterioare din aceeaşi paradigmă şi, în esenţă, relaţia de tip sintactic dintre textul narativ propriu şi aceste cronici.

Preocupat, ca şi Grigore Ureche, de percepţia cititorului asupra caracterului veridic al povestirii, Neculce adoptă încă din primele paragrafe ale prefeţei o atitudine – manifestă de-a lungul întregului text – de intransigenţă faţă de „basne" şi de apărare a propriei viziuni asupra adevărului istoriei. Îşi arogă dreptul de a împărţi „scrisorile" predecesorilor în două categorii: „basne" şi istorii demne de a fi crezute, în prima categorie intrînd interpolările făcute la cronica lui Grigore Ureche, iar în cea de-a doua – letopiseţele lui Grigore Ureche, Miron şi Nicolae Costin şi, se-nţelege, propriul *Letopiseţ*.... Discursul despre cele două paradigme, a falsului şi a adevărului istoric, cunoaşte şi el deosebiri de ordin retoric, căci, aşa cum se va întîmpla şi în textul cronicii sale, Neculce convoacă de fiecare dată, drept suport al criticilor sale ascuţite şi parcă necontenite, un întreg aparat de persuasiune, marcat formal în construcţia expresivă a frazei.

Retorica discreditării este cu atît mai eficientă, cu cît însăşi posibilitatea de a recunoaşte vreodată un adevăr neîndoielnic în „scrisorile" celor admonestaţi este eliminată în final: „Numai aceştia, poate-fi, au fost oameni neînvăţaţi, de n-au citit bine la istorii, că au defăimat pre moldoveni, scriind că sînt din tălhari. Pentru aceasta dară nimene din scrisorile lor, nici cele ce ar fi fost adevărate, audzite sau vădzute a lor, nu le pot oamenii crede". Tonul discursului se schimbă, însă, devenind reverenţios atunci cînd Neculce vorbeşte despre cronicarii din paradigma pozitivă, în care, cu aparentă modestie, se înscrie şi pe sine. Miron Costin şi fiul său nu

doar au scris *Letopiseţul..*, ci „mult l-au mai împodobit, mai frumos" – valorizare în sens estetic care vădeşte aspiraţiile propriuzis literare ale autorului culegerii de naraţiuni exemplare din *O samă de cuvinte*.

Veridicitatea constituie, de altfel, şi în textul *Letopiseţului...* un aspect definitoriu al naraţiunii, asupra căruia Neculce nu ezită să revină ori de cîte ori intuieşte că ar încăpea vreo îndoială în această privinţă în conştiinţa receptorilor. Aşa se explică şi modul insistent în care se apleacă asupra faptului trăit, ca sursă pentru mărturia istorică. Întregul discurs din partea a doua a prefeţei pare generat de viziunea asupra condiţiei mimetice a scrierii. Cheia acestei viziuni o constituie diferenţa dintre evenimentul trăit şi adevărul „izvodit" în istoriile cele vechi, pe temeiul căreia acelaşi autor guvernează peste două lumi narative înrudite, complementare, care funcţionează însă în regimuri ficţionale diferite ca principiu.

Dezvoltarea, la proporţii neobişnuite pînă la el, a *topos*-ului medieval „eu spun adevărul" se face în aceleaşi fraze ce urmăresc să impună o anumită atitudine faţă de sensul revelat al scrierii, cu articulări retorice în care cronicarul îşi transpune cu inteligenţă atitudinea şi tonul patetic. Propoziţiile în care acesta foloseşte persoana a treia pentru a se referi la propria persoană alternează, în *Predoslovie*, aşa cum se întîmplă adesea şi în textul *Letopiseţului...*, cu enunţurile la persoana întîi. Mimînd obiectivitatea, Neculce apelează la persoana a treia pentru a afirma adevărul constitutiv al cronicii, atît în ce priveşte partea sa de evocare, scrisă „di pe neşte izvoade ce au aflat la unii şi alţii şi din audzitele celor bătrîni boieri", cît şi în privinţa paginilor, mult mai numeroase, de memorialistică.

Scriind despre acestea din urmă, autorul iniţiază ritualul complex de convingere, în care angrenează procedeele consacrate de predecesori – construcţia adversativă a frazei (cu ajutorul căreia un element concret şi prezent dobîndeşte o mai mare valoare prin negarea opusului său prezumtiv) şi repetarea în formă aproape identică a aceleiaşi idei, pentru sporirea efectului de insistenţă. Ar trebui ca nici un cititor să nu se mai îndoiască de adevărul transpus în cronică, de vreme ce autorul mărturiseşte că n-a împrumutat

„nici de pre un izvod a nemărui, ce au scris singur, dintru a sa ştiinţă, cît s-au tîmplat de au fost în viiaţa sa. Nu i-au mai trebuit istoric strein să citească şi să scrie, că au fost scrisă în inima sa". Deşi nu ar dori să trezească un astfel de "prepus" asupra sa, naratorul poate să provoace cititorului bănuiala că un adevăr susţinut cu atîta insistenţă ar ascunde o subiectivitate exacerbată a interpretării evenimentelor.

Perspectiva aceasta pare să dea legitimitate atitudinii autorului, care solicită, în acelaşi paragraf, îngăduinţa cititorului faţă de posibilele greşeli ale *condeiului* său (*excusatio propter infirmitatem*), de data aceasta într-un discurs la persoana întîi ce încearcă să păstreze nuanţele impersonale ale reflectării adevărului, care mai mult „se scrie" decît „este scris": „Deci vă poftescu, cetitorilor, pre unde ar fi greşit condeiul mieu, să priimiţi, să nu gîndiţi că doară pre voia cuiva sau în pizma cuiva, ce precum s-au tîmplat, cu adevăr s-au scris. Doar niscaiva veleaturi a anilor de s-or fi greşit, iară celelalte întru adevăr s-au scris". Funcţia de „paratrăsnet" a acestui procedeu, prezentă mai cu seamă în prefeţe, urmăreşte să anuleze sau să reducă foarte mult posibilitatea vreunei critici la adresa textului. În acest sens apare şi mutaţia funcţională amintită mai sus, *topos*-ul transformîndu-se din metodă de argumentaţie în instrument pentru *dispositio* şi *elocutio*, prin care se urmăreşte obţinerea unui anumit efect asupra receptorului.

Altul este tonul adoptat de narator în ultimele paragrafe ale prefeţei. El trebuie să motiveze, în spaţiul restrîns al cîtorva fraze, gestul de a aşeza „o samă de istorii mai alese", guvernate de un regim ficţional diferit, în deschiderea *Letopiseţului*.... Ideea unei complementarităţi dintre ficţiune şi istoriografie – care în narativa cu viziune autenticistă de astăzi este aproape un precept – l-a sedus (probabil inconştient) pe scriitorul Neculce, de vreme ce şi-a luat libertatea de a pune alături două texte narative diferite sub aspectul veridicităţii constitutive, înrudite însă din perspectiva retoricii. Şi, ca orice transgresare a codului literar, această îndrăzneală a cronicarului este însoţită de o atitudine defensivă mimată în spaţiul paratextului. Graniţa dintre „basne" şi adevăr se estompează, dacă naratorul vrea să demonstreze că adevărul mitului nu este neadevăr.

Strategia retorică aleasă pentru a convinge dovedeşte perfecta adaptare la dominantele unui orizont de aşteptare mai puţin riguros. Dîndu-le mai întîi dreptate lui Miron Costin şi fiului său, Nicolae, care îi „ocărăsc" pe interpolatorii ce au introdus în cronică „basne", autorul prefeţei îşi atrage bunăvoinţa cititorului, ca apărător al adevărului: „Şi să cade să-i ocărască, unde face că sînt moldovenii din tălhari. Bine face că-i ocăreşte şi dzice că sînt basne". Pe acest fond de credibilitate dobîndită, naratorul îşi permite să adopte cîteva „licenţe" istorice, de pildă poveştile despre Dumbrava Roşie şi despre neamul Movileştilor (dezvoltate în legendele a VIII-a, respectiv a V-a, din *O samă de cuvinte*), care „dzicu să fie basnă". Precaut, Neculce menajează sensibilitatea cititorului manipulabil, lăsîndu-l, pe de o parte, să înţeleagă că numai datorită conştiinţei de scriitor atent faţă de adevăr „nu le-am lăsat să nu le scriem", iar, pe de altă parte, transmiţîndu-i acestui cititor neindividualizat (nedefinit) permisiunea (un act ilocuţionar cu efect, de obicei, contrar) de a nu crede istoriile „ce s-au pus de o parte": „Ce cine va vrè să le creadă, bine va fi, iar cine nu le va crede, iarăşi bine va fi, cine cum îi va fi voia, aşa va face".

Reapariţia persoanei întîi în textul prefeţei are nu numai funcţia clasică de a institui o autoritate responsabilă de actul scrierii, ci şi pe aceea de a conferi din nou identitate precisă acelei instanţe auctoriale ce îşi asumă rolul de locutor, într-un moment în care calitatea esenţială a naraţiunii, *veridicitatea*, este ameninţată. Cititorul care va face o lectură după cum „îi va fi voia" este, însă, în viziunea naratorului, o conştiinţă receptoare rătăcită şi necooperantă. De aceea, Neculce nu ezită să-şi expună concepţia referitoare la *adevărurile de grade diferite* ale istoriei, ideile sale despre memoria evenimenţialului („ce să face în viiaţa lor"), opusă cunoaşterii a ceea ce s-a făcut „în delungate vremi", precum şi despre diferenţa de percepţie dintre „istoricii streini" şi oamenii „cei de locu" încheind seria rituală a frazelor de convingere din aria tematică a veridicităţii: „Că mulţi istorici streini, de alte ţări, nu le ştiu toate cîte să fac într-alt pămîntu. Tot mai bine ştiu cei de locu decît streini, însă ce să face în viiaţa lor, iară nu în delungate vremi, iar istoriile celi mai vechi mai bine le ştiu istoricii, că le au scrisă, iară nu audzite".

Posibilitățile oferite de textele liminare autorilor de cronici, atîta timp cît discursul protocolar nu afirmă doar caracterul didactic şi moralizator al scrierii, ci permite chiar excerptarea, în forme diverse şi concentrate, a lumii narative construite în textul *Letopiseţelor*, nu se limitează la cele discutate anterior. Proiecţii asupra lumii povestite existau încă din preistoria discursului prefaţator, cînd o prefaţă disimulată cum este cea a *Iliadei* anunţa subiectul şi determina punctul de plecare narativ: cearta dintre Ahile şi Agamemnon (rolul acesta este preluat, în cronicile moldovene, de titlurile dezvoltate). Modele mai apropiate de structura *Predosloviilor* ar putea fi însă primele pagini, cu funcţie de *proemiu*, ale *Istoriei* lui Herodot, care mărturisesc despre intenţia autorului de a nu lăsa să se şteargă din memorie, o dată cu trecerea timpului, „minunatele isprăvi" ale trecutului, sau textele intitulate *Praefatio* din deschiderea mai multor cărţi din *Istoria romană* a lui Titus Livius.

Intrînd în categoria „textelor referenţiale"[1], în care există un limbaj transparent şi o trecere nemijlocită între structura de adîncime şi cea de suprafaţă, între intenţia autorului şi realizarea sa, cronicile se emancipează şi de această „etichetă", nu atît prin aspectele semantice sau sintactice ale textelor, cît prin instituirea unor instanţe pragmatice: naratorul şi „naratarul" – sau „cititorul implicit" – devin în *Letopiseţul...* lui Neculce şi în *Istoriile...* lui Radu Popescu adevărate elemente deictice ale naraţiunii, iar ipostaza narativizată a autorului este individualizată, în lumea pe care o generează, cu ajutorul persoanei întîi.

Corespondenţele în plan semantic dintre textele prefaţatoare, mai explicite, şi naraţiunea propriu-zisă se întemeiază pe existenţa unui „strat condensat al sensului, deosebit de cel manifest, aparent"[2], aşadar a unei zone bine delimitate raţional în care se dezvoltă ideologia specifică a textului. Cît din această ideologie are valabilitate transistorică? Ideologia autorului abstract al cronicilor medievale poate să corespundă altei viziuni asupra lumii decît cea la care autorul empiric aderă în mod declarat. Mutaţiile în mentalul colectiv, în „durata lungă", fac ca elemente fireşti ale vieţii unei

[1] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, Bucureşti, 1988.
[2] *Ibidem*, p. 38.

epoci să devină insolite într-o epocă ulterioară, în care cititorul cunoaşte experienţa altor coduri sociale şi culturale. Ideologia textului narativ medieval trebuie studiată în contextul adecvat, iar analiza narativă poate servi acestui demers.

3. Alegoria literară – viziune intermediată de paratext

Arta disimulării prin alegorie le-a oferit dintotdeauna autorilor de literatură un registru nelimitat de formule creatoare, de refigurări insolite ale realităţii. Transpunînd în limbaj vizual aspecte ale istoriei contemporane ori abstracţiuni, constructe adoptate în virtutea funcţiei lor didactice, textele alegorice se înconjoară, printr-un soi de ritual al comunicării codificate, cu elemente de paratext a căror funcţionalitate este adaptată la această manieră de reflectare literară. Atunci cînd urmăresc să orienteze lectura, prin elementele de paratext, către obscure semnificaţii ale textului, aspectele mimetice şi formulele receptării îi preocupă mai frecvent pe autorii scrierilor de acest gen. Încercarea de a influenţa receptarea, mai accentuată în zonele de intermediere ale textului, fundamentează pactul cu cititorul şi poate fi analizată atît din perspectiva pragmaticii, cît şi prin raportare la o tradiţie retorică definitorie pentru epoci mai vechi ale literaturii.

Artificialitatea la care a ajuns alegoria în timpurile moderne ale creaţiei literare se datorează, în primul rînd, înclinaţiei, foarte accentuate încă din Evul mediu, către folosirea abstracţiilor personificate, mai puţin creatoare şi mai convenţionale decît alegoriile cu substrat mitic din vremea anticilor. Se creează, astfel, în evoluţia conceptului de alegorie, două paradigme, diferenţiate prin gradul de distanţare creatoare dintre elementele alegorizat şi alegorizant: un *écart* mai redus, un mecanism simplu al încifrării, „o aparenţă de *mimesis*“[1], specifice simplelor personificări ale unor concepte (de ordin moral, de obicei), se vor opune transfigurării complexe din alegoriile profund angajate ficţional. Difuzate în întreg spaţiul semnificant al operei, elementele „metaforei figurative“ se

[1] Vera Călin, *Alegoria şi esenţele*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 19.

dezvoltă gradual, încît secvențe paratextuale precum titlul (continuat cu subtitluri și intertitluri), prefețele și epilogurile ori notele de subsol pot avea un rol esențial: în această construcție, „fiecare atribut [...] este semnificativ și coerența ansamblului este cea care constituie metafora"[1]. Funcțiile pe care paratextele a trei scrieri importante ale literaturii noastre vechi – *Divanul...* și *Istoria ieroglifică* ale lui Dimitrie Cantemir și *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu – le dezvoltă în raport cu textul alegoric pot releva liniile esențiale ale codului literar căruia i se subsumează.

Alegoria particulară a *Divanului...*, premergătoare ficțiunii din *Istoria ieroglifică*, își desfășoară limbajul stratificat începînd cu discursul paratextual, ale cărui convenții sînt similare cu cele ce guvernează textul propriu-zis, cu precădere în forma sa dialogată din *Cartea întîi*. Fundamentate pe modelul triadic, atît discursul paratextual, cît și textul interferează pe toate palierele semnificațiilor, avînd diferite grade de aprofundare a conținutului. Relația textului cu elementele sale „transcendente" (cum le numește Gérard Genette), situate în poziții privilegiate, pentru a media adecvat receptarea, conferă discursului particularități literare de tip pragmatic, derivate, în bună măsură, din modelul alegoric pe care îl propune cartea.

Prin funcțiile sale de a desemna un conținut și de a-l seduce pe cititor, secvența intitulantă *Divanul sau Gîlceava Înțeleptului cu Lumea sau Giudețul sufletului cu trupul*, complexă și simetric construită, situează de la început textul în paradigma scrierilor în care Cantemir își exersează „marea artă de a înscena abstracțiunile"[2]. Pe cît de încîntătoare sînt pentru cititor jocul ideilor și învățăturile adunate în carte, pe atît de ispititoare trebuie să fi fost pentru autor posibilitatea de a proba venimozitatea jocului subversiv al dialogului în contradictoriu. Subtitlurile, adăugate într-o structură de echivalențe, exprimă esențializat tema și incită la o lectură în codul moralei creștine, pe de o parte, iar, pe de altă parte, într-un cod literar alegoric. Ele își prelungesc semnificațiile prin titlu-

[1] J.-J. Robrieux, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Dunod, Paris, 1993, p. 47.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Minerva, București, 1982, p. 37.

rile capitolelor şi ale paragrafelor, împreună cu acestea alcătuind un discurs distinct, de rezumare a sensurilor adînci ale textului.

Subtitlul nu constituie numai secvenţa în care există indicaţiile generice, arhitextuale; el poate să aducă precizări, să indice un scop al scrierii (didactic, filosofic etc.) sau să fie generat în virtutea unei funcţii de ambiguizare. Relaţia dintre titlu şi subtitlu este condiţionată de raportarea lor individuală şi parţială la text, tensiunea acestei relaţii avînd grade diferite de intensitate. Rolul subtitlului (numit şi *titlu secundar*) se defineşte prin relaţia cu titlul prim: aduce o informaţie complementară faţă de secvenţa iniţială, *echivalenţa* dintre secvenţe realizîndu-se printr-o structură disjunctivă (de pildă, în *Divanul...*) sau printr-un element comun tuturor secvenţelor – parodia, în *Ţiganiada/ sau/ Tabăra ţiganilor/ Poemation eroi-comico-satiric.*

Cît despre intertitluri, diferenţa dintre acestea şi titlul cărţii, mai ales în genul narativ, este una de statut: titlurile interioare se adresează cititorului care este deja angajat în lectura textului şi ele constituie un factor al continuităţii procesului de lectură. Unui model de intitulare internă prin numerotarea diviziunilor şi eventuala menţiune rematică (*Cartea întîi, Capitolul al II-lea* etc.) i se opune, uneori în aceeaşi epocă literară, tradiţia care apelează la intertitlurile tematice, descriptive, în forma unor propoziţii completive circumstanţiale. Acestea din urmă pot fi sugestive prin laconismul lor sau prin tendinţa de a rezuma întregul conţinut al textului intitulat.

Formulate adesea într-o tonalitate imperativă, titlurile interioare ale *Divanului...* au rolul unor enunţuri gnomice, încît ar putea constitui, alături de alte elemente de ordin textual, un prim exerciţiu pentru ceea ce vor fi „sentenţiile" din *Istoria ieroglifică*. Ele se structurează, de altfel, prin forma enunţării şi prin separarea de discursul dialogat al Înţeleptului şi al Lumii, într-un al treilea discurs din prima parte a cărţii, un discurs cu tendinţă şi cu forţă de persuasiune, o neaşteptată anticipare a formulei ireniste din partea a treia. Tendinţa acestor enunţuri se dezvăluie mai intens atunci cînd între titlul analitic şi opiniile personajului exprimate în secvenţa de text corespunzătoare nu există nici o legătură (de pildă, paragrafele 25 şi 50 din *Cartea întîi*), dar şi atunci cînd,

în cîteva note de subsol, cititorul este lămurit în legătură cu sensurile ce ar fi putut să rămînă neînțelese ori este îndemnat să le recepteze într-un anumit mod.

Intervențiile nemijlocite ale autorului (cu statut indecis într-o alegorie în care instanțele comunicării sînt de o profundă abstracțiune), prezente în spațiul din jurul textului, au un rol similar cu discursul naratorului din *Istoria ieroglifică*, situat între două cuvîntări ținute „în mijlocul theatrului": regizare a dialogului pentru a orienta lectura către un anumit sens. Semn al neîncrederii în cititorii ce ar fi putut să se rătăcească în labirintul învățăturilor morale sînt și rarele note de subsol, cu funcție de a explica atitudinea Înțeleptului, care mimează că ar fi îmbrățișat principiile susținute de Lume: cînd Înțeleptul își întreabă conlocutoarea „Celor ce-ți cumu-ți iaste voia slujesc ce le dăruiești?", nota auctorială avertizează: „Ia aminte la ce săvîrșit va veni într-alt chip a Înțeleptului întrebare", iar după continuarea dialogului („Lumea: Orice ari pofti./ Înțeleptul: Eu poftesc avuție"), în notă se explică, vigilent, această atitudine simulată: „Ispitește Înțeleptul".

Urmărind să ajute la receptarea corectă a tensiunii dialogului și a conținutului moral al textului, autorul *Divanului...* lasă să transpară, în proiecții fulgurante, imaginea unei părți mai discrete a dialogului din carte: comunicarea dintre autor și cititor, ospățul spiritual la care acesta din urmă este invitat prin alegorice „mescioare", descrise, inițiatic și abstract, în prefața care îi este închinată.

În „scara" așezată, prin voită eroare, la sfîrșitul cărții, Dimitrie Cantemir lămurește echivalențele din jocul travestirilor. Semnele hieroglifice devin, în roman, nu o modalitate de a încifra sensurile, pentru a împiedica înțelegerea acestora, ci un filtru, o oglindă deformantă prin care, pe de o parte, discursul se îndepărtează evident de formula narativă clasică a istoriilor, intrînd în cîmpul formelor literare de expresivitate căutată, pe de altă parte, cititorul e obligat să abandoneze perspectiva tranzitivă asupra istoriei narate și să construiască o imagine subiectivă, din secvențe al căror sens e validat numai de punctul de vedere al naratorului.

Pactul ficțional, secvență importantă și uneori ambiguă a contractului de lectură, se poate manifesta într-o varietate de forme

cu atestare textuală. Afirmarea veridicităţii operei, semnalarea ostentativă a ficţionalităţii ei ori cultivarea ambiguităţii în ceea ce priveşte statutul textului constituie doar cîteva dintre acestea. O nouă modalitate de statuare a ficţiunii, întîlnită şi în alegoriile lui Cantemir şi Ion Budai-Deleanu, apare atunci cînd textul însuşi se dedublează în planul enunţării, incluzînd în referinţa sa propriile elemente de paratext.

Dimitrie Cantemir aşeza în faţa primei părţi a romanului său alegoric un titlu (reiterat) ce susţinea autenticitatea istoriei, potrivit *topos*-ului „eu spun adevărul", şi avea o valoare de rezumat, anticipatoare în raport cu textul. Este, de altfel, primul indiciu al părăsirii modelului narativ al cronicarilor – elementul rematic *Istoria* îşi vede negată semnificaţia prin atribuirea caracterului „ieroglific" –, iar apartenenţa la domeniul ficţiunii se impune o dată cu ampla secvenţă intitulantă care exagerează cu tîlc ideea de veridicitate: *„ISTORIIA IEROGLIFICĂ, adevărată, pentru lucrurile carile între doaî mari şi vestite a Leului şi a Vulturului monarhii s-au tîmplat şi prin vremiea a 1700 ani, de vrednicie a să crede scriitoriu, foarte pre amănuntul însemnată, carile prin tot cursul vremii aceiia între vii au fost, de vîrstă la 3100 ani fiind, cînd sfîrşitul începutei sale istorii videa s-au învrednicit"*.

În situaţiile în care există o concordanţă între semnificaţiile lui şi tema textului, titlul are funcţie *cataforică*, depinzînd de elemente ale textului actualizate după el, a căror interpretare depinde, în acelaşi timp, de punctele de vedere pe care cititorii le construiesc, pe „pragul" textului, citind titlul. Romanul lui Cantemir, însă, îşi afirmă caracterul ficţional în aceeaşi pagină în care susţine, cu suspectă insistenţă, autenticitatea faptelor aparţinînd istoriei. Intenţia de a spori ambiguitatea caracterului veridic se înscrie în protocolul ficţiunilor de factură ludică, dezvoltat mai ales în prefeţele şi în epilogul cărţii.

Prima dintre cele două prefeţe ale *Istoriei ieroglifice* se deschide cu afirmarea inutilităţii acestei scrieri, pentru un cititor care ar fi avut mai multe de învăţat dintr-o înşiruire simplă a evenimentelor, „după cursul vremilor". Ironia autorului ce se consideră vrednic de „probozire" (şi numai personajele din tagma de jos, cu discurs plebeian, precum Bîtlanul, „probozesc" în această carte) e o formă

de valorizare *a contrario* a operei care mimează că şi-ar recunoaşte neajunsurile în privinţa lui *delectare* şi *docere*. Procedeul numit *excusatio propter infirmitatem* are aici dubla funcţie de a atrage atenţia asupra jocului auctorial cu locurile comune ale prefeţelor şi de a accentua gratuitatea acestei transpuneri în semne alegorice: „acea aievea ale lucrurilor pre aceasta vréme trecute istorie, precum ieste a să şirui şi după cursul vremilor, carèşi la locul său a să alcătui, mai pre lesne mi-ar fi fost, cu care chip mai mult a te îndulci şi de ştiinţa lor mai de saţiu a te îndestuli ai fi putut. Şi aşé, nici truda mea pînă într-atîta în deşert fără mulţămire şi fără folos ar fi rămas. Ce întîi sfîrşirea undelemnului şi pierderea vremii méle bucuros mărturisesc". Explicarea necesităţii de a recurge la alegorie, pentru care cititorul este chemat să fie „drept sămăluitoriu", se produce în acelaşi limbaj oblic accentuat de ironie. „Sfiala" de a „dezvăli" fapte prea grave, „stidirea" de a le lăuda lumii şi o pretinsă teamă de „asupreală" l-ar fi obligat pe autor să acopere chipurile cu măşti, în urma unui efort mărturisit, nu fără o jucată implicare, în prefaţă: „firea chipului cu firea dihaniii ca să-şi răducă tare am nevoit".

Că toate aceste acte declarative din prefaţă se subsumează unui proiect alegoric urmărit pînă la ultimele amănunte o dovedeşte cea de a treia („şi cea mai cu deadins") dintre acele „nu iuşoare pricini" expuse în preambul, cuprinsă într-un enunţ definitoriu pentru abandonarea formulei narative a cronicilor: „nu atîta cursul istoriii în minte mi-au fost, pre cît spre deprinderea ritoricească nevoindumă, la simcea groasă ca aceasta, prea aspră piatră, multă şi îndelungată ascuţitură să fie trebuit am socotit". Cititorul este învăluit într-o suită de formule de *captatio* ce ar trebui să-l facă vulnerabil la sentimentele pe care autorul doreşte să i le inculce; fără îndoială că şi acest procedeu trebuia să fie adoptat în manieră ironică pentru ca alegoria să se poată institui mai convingător: presupunînd că a fost iertat pentru neajunsul de a fi recurs la alegorie, autorul îi vorbeşte cititorului despre „voioasa simpatie" pe care acesta o va arăta negreşit, cînd se va strădui să descifreze semnele „carile înţelégerii din cursul nostru nu puţină întunecare pot să aducă".

Ironia marcată a îndemnului din prefaţa către cititor (de a evita citirea „sentenţiilor"), precum şi prezenţa în text a unor secvenţe

alcătuite numai din fraze sentenţioase închise între paranteze, legate între ele printr-o simplă conjuncţie (cum se întîmplă mult mai frecvent în *Panciatantra*), ar trebui să-l avertizeze pe cititor în legătură cu necesitatea de a răspunde neconvenţional „acţiunii" exercitate asupră-i de textul (eventual) citit. Autorii operelor epice întoarse către propriul statut ficţional iniţiază în felul acesta jocuri cu aşteptările cititorilor, pentru a-i face părtaşi la un nou contract de lectură, pe marginea unei noi paradigme literare. Cu aceeaşi atitudine prevenitoare sînt îndemnaţi, de pildă, cititorii lui *Tristram Shandy* să se repereze în cîmpul receptării unor sensuri voit „întunecate": „Totuşi acelora ce nu doresc a se cufunda prea adînc în atari lucruri, nu le pot da un sfat mai bun decît să sară peste ce-a rămas din ăst capitol căci, o spun din capul locului, l-am scris doar pentru cei curioşi şi iscoditori din fire".

Situarea intraficţională a figurii cititorului constituie forma subtilă de sancţionare a lecturii căreia îi lipsesc aptitudinile de cooperare în sens estetic şi care le deţine, în schimb, oarecum hipertrofiat, pe cele de limitare a semnificaţiilor operei la codurile deja cunoscute. Şarjele autorului lui *Jacques Fatalistul* se desăvîrşesc nu numai în adresările naratorului către naratarul cîrcotaş, ci şi în jocul cu definitele competenţe de lectură: „O să zici că mă joc şi că, neştiind ce să fac cu drumeţii mei, mă vîr în alegorie, scăparea obişnuită a minţilor sterpe. Ţi-aş jertfi alegoria şi toate bogăţiile pe care le-aş putea scoate din ea; aş recunoaşte tot ce-ai pofti, dar cu o condiţie: să nu mai îmi baţi capul cu ultimul culcuş al lui Jacques şi al stăpînului său; să zicem că au ajuns într-un oraş mare şi că s-au culcat la nişte fetişcane; sau că şi-au petrecut noaptea la un vechi prieten, care i-a primit cît a putut mai bine; SAU că au cerut adăpost la călugării cerşetori, unde au fost prost găzduiţi şi prost hrăniţi, din dragoste pentru Dumnezeu; că au fost primiţi în casa vreunui om de seamă şi au dus lipsă de tot ce le era trebuitor, în timp ce în preajma lor se găseau nenumărate lucruri de prisos; căci, deşi toate acestea ţi s-ar fi putut părea cu neputinţă, Jacques era de altă părere; n-ar fi fost într-adevăr cu putinţă decît ceea ce stătea scris în ceruri. Adevărul e că, oriîncotro ţi-ar plăcea să-i porneşti, ei n-ar fi apucat să facă nici douăzeci de paşi, căci stăpînul, după ce-şi luă mai întîi, ca de obicei, priza de tabac,

îl şi întrebă pe Jacques: «Ia ascultă, Jacques, ce s-aude cu povestea dragostei tale?».

În loc să-i răspundă, Jacques strigă: «La naiba cu povestea dragostei mele! Parcă n-ai vedea că am uitat...» [...] Jacques nu se lăsă rugat; o luă la goană de îndată, şi, fiindcă nu se grăbea niciodată, ajunse încetişor la... – La castelul uriaş? – Nu, nu. Alege dintre culcuşurile posibile pe care le-am înşirat mai sus pe cel mai potrivit în împrejurarea de faţă".

Întemeietoare a unei bogate ramuri a alegoriei literare, opera lui Rabelais se caracterizează printr-o parodie a retorismului şi a scolasticismului medieval reflectate şi în prefeţe. Vizînd o manieră literară, are caracter critic evident. Este, în orice caz, spaţiul discursiv al unei forme tipice de amestec de stiluri, observat de Erich Auerbach în studiul privind conţinutul operelor literare, ca „efect" al reprezentării realităţii în artă. Există, astfel, în literatura occidentală, un mod specific de respectare a (sau de abatere de la) ceea ce el numeşte „regula separării stilurilor", în tragic-problematic şi realist, în stil homeric – de prim-plan, ale cărui exigenţe erau de a nu lăsa în umbră sau neîncheiat nimic din ce s-a amintit anterior, de a evita impresia de perspectivă şi „de a reprezenta fenomenele perfect rotunjite, palpabile şi vizibile în toate părţile lor componente, precis determinate în ceea ce priveşte relaţiile lor spaţiale şi temporale"[1] – şi stil elohist, în care sînt evidenţiate doar fenomenele importante pentru finalitatea acţiunii, doar punctele culminante, locul şi timpul fiind nedeterminate, gîndurile şi sentimentele – neexprimate, „totul se îndreaptă într-o maximă şi continuă tensiune spre un scop, şi astfel povestirea, mai unitară, rămîne totuşi misterioasă, în fundal"[2].

Amestecul stilurilor a fost remarcat de critică în mod recurent, ca o constantă a scriiturii rabelaisiene: „motivul proporţiilor uriaşe serveşte lui Rabelais pentru a crea contraste de perspectivă care zdruncină într-un fel echivoc-umoristic echilibrul cititorului; acesta este aruncat mereu dintr-o parte în alta între forme de viaţă

[1] Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, Polirom, Iaşi, 2000, p. 10.

[2] *Ibidem*, p. 15.

pitoresc provinciale şi agreabile, evenimente monstruoase şi enorm groteşti şi idei utopist-umanitare; el nu trebuie să-şi găsească nici o clipă liniştea la un nivel de fapte obişnuite"[1]. Îndemnul la o „dublă lectură" pe care îl adresează cititorilor autorul lui *Gargantua* susţine atît retorica pe care o construieşte *Cuvîntul înainte al scriitorului* în acord cu pretenţia de autenticitate a lumii povestite, cît şi ambivalenţa sens direct – sens alegoric: „Băutori străluciţi şi preasfinţite feţe — căci nu altora, ci vouă vă-nchin aceste scrieri — în dialogul lui Platon, din cartea care se cheamă *Ospăţul*, lăudînd Alcibiade pe învăţătorul său Socrate, prinţul de toţi recunoscut al înţelepţilor, îl aseamănă între altele cu silenele. [...] Şi ce tîlc socotiţi că ar părea să aibă această întîmpinare cu sămînţă de vorbă, cînd dau să pornesc la drum? [...] Aşadar, vă vestesc din bună vreme, sugacilor, să puneţi la o parte spre păstrare cît mai multe din aceste cărţi, de îndată ce veţi afla că sînt de vînzare: să nu le răsfoiţi în pripă, ci să înfruptaţi din ele ca dintr-un leac întăritor, lăsîndu-le să vă pătrundă de-a dreptul în inimi; veţi vedea ce bucurie le-a fost dată culegătorilor de boabe pline! Vă pun aici dinainte cîteva coşuri adunate din aceeaşi grădină ca şi celelalte rugîndu-vă ca darul meu să-l primiţi cu plăcere şi să aşteptaţi în linişte întoarcerea rîndunelelor.// Dorind, aşadar, preaplecata dumneavoastră slugă, să vă sporesc din parte-mi clipele de plăcut răgaz, vă dăruiesc aci-de-faţă o altă carte, plămădită din acelaşi aluat, poate mai cumpănita şi mai vrednică de crezare decît cealaltă. Şi să nu ziceţi (de nu să cădeţi dinadins în greşeală), că aş vorbi despre scrisul meu precum evreii despre Legea lor. Eu sînt născut într-o altă zodie şi nu mi s-a întîmplat nici să mint, nici să încerc a vă încredinţa despre lucruri neîntemeiate".

Mijloacele retorice convocate de autor în prefaţă au consistenţa şi continuitatea unui arierplan stilistic, specific multor alegorii, faţă de care contrastul se poate constitui, pe de o parte, printr-un univers artistic convenţional, pe de altă parte – prin viaţa lipsită de relieful celei povestite.

Altele sînt modalităţile literar-alegorice la care participă elementele de paratext atunci cînd îşi subordonează procedeele

[1] Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 241.

parodiei. Spre deosebire de romanul lui Cantemir, în care alegoria acaparează o mare parte din resursele ludice ale narațiunii, în epopeea eroicomică *Țiganiada* alegoria devine ea însăși unul dintre numeroasele semne absorbite în jocul generalizat al transformărilor parodice. Principiul parodic transfigurează întregul univers de semne generat în jurul unui eveniment, veridic sau pur ficțional. Parodia exersată de Budai-Deleanu, întrucît este mai mult expresia unei atitudini decît un limbaj ca atare, ajunge să îmbrățișeze nu numai relațiile instituite în operă, ci și opera însăși, propriul univers de semne, în formele autoparodiei, la fel de intensă în paratext ca și în epica versificată.

„Pragul" textului se transformă uneori într-un discurs ce restrînge accesul la acesta, forța persuasivă a enunțurilor fiind atunci surprinzător de accentuată. Există, prin urmare, numeroase texte întoarse asupra propriei lor enunțări (și produceri), constituind o paradigmă inaugurată în literatura română de epopeea „eroi-comico-satirică" *Țiganiada* și ilustrată în grad maxim în literatura universală de *Tristram Shandy* al lui Laurence Sterne.

Intensă și cu efecte urmărite pînă la ultimele consecințe, mistificarea își dezvăluie resursele mai întîi în prefețele *Țiganiadei*, pentru ca în notele de subsol să devină figură privilegiată a dialogurilor. Meritul pe care un autor și-l atribuie de obicei cu ajutorul prefeței este de a fi făcut un efort în sensul veridicității, însă pretextul aparteneței la paradigma non-ficționalului cunoaște o interpretare *a contrario*: descurajînd, aparent, convenția de ficționalitate, o reafirmă, de fapt, cu mai mare putere. Artificiul prefeței alografe, cu obișnuitele tăgăduiri formulate de cel care o scrie, întărește responsabilitatea acestuia în privința cărții. Apariția paratextului „autentificator" într-o scriere ficțională este în mod deliberat construită ca inadecvare la esența textului propriu-zis, tocmai pentru a se atrage astfel atenția asupra procesului de interpretare a lumii ficționale prin istorie, iar a istoriei prin reprezentările sale textuale (ceea ce, reamintim, Paul Ricœur numește „referință încrucișată").

În prefețe cu discurs ceremonios, autorul, deghizat în editor, mărturisește că a găsit un manuscris asupra căruia nu ar fi exercitat decît umilul travaliu filologic, necesar pentru ca textul să

poată fi citit. Declaraţia sa respectă principiile unei retorici din genul judiciar: demonstrează, garantează, justifică, dînd naştere altei ficţiuni despre ficţiune, prin urmare unei metaficţiuni. Autorul epopeii eroicomice *Ţiganiada* îşi asigură lectorul grav, în *Epistolia închinătoare către Mitru Perea vestit cîntăreţ!*, că această scriere nu are nimic inventat, totul fiind recuperat din izvodul de la mănăstirea Cioarei „care întru toate să loveşte cu pergamena ce s-au aflat, nu demult, în mănăstirea Zănoaghei" şi din cele relatate de un pretins autor, pe nume Mîrza. Asupra valorii de adevăr a discursului nu poate să încapă îndoiala în mintea cititorului fictiv, dezorientat sistematic, dintr-o pornire comico-ludică irepresibilă: „multe am scris acolo ce poate că la mulţi nu le va plăcea, însă toate adevărate. Greu era a vicleni cronica şi a scrie într'alt chip, căci din fir în păr aşa găsii scris la cele doao mai sus numite cronice, iar cele alalte am luat din gura Mîrzii".

Notei de subsol îi revine, în acest joc iniţiat de autor, rolul de a-i convinge pe cititori în privinţa credibilităţii discursului. Notele de subsol pot să evoce o epocă socială şi literară, pot să ofere traducerea unor expresii vechi (ceea ce reafirmă, pe altă cale, autoritatea vremurilor trecute) sau pot să accentueze existenţa unei abateri de la normele genului, acceptate tacit şi de nedefinitul orizont de aşteptare. O altă funcţie a notelor infrapaginale, intens legitimată de parodia din *Ţiganiada*, o constituie *întreruperea* lecturii lineare, prezenţa unui text secund pe aceeaşi pagină atrăgînd atenţia cititorilor asupra formei dedublate sau dialogice, nu numai a textului, ci şi, uneori, a notei de subsol. Actul întreruperii discursului primeşte valoare hermeneutică, el încetînd să marcheze o simplă discontinuitate a interpretării şi devenind element purtător de semnificaţii, ce nu trebuie ignorat în demersul interpretativ. Concordanţa dintre conţinutul operei şi forma (paratextuală) care intermediază receptarea acestuia este valabilă mai ales în cazul scrierilor autoreflexive.

După modelul parodiat al discursului istoric şi al celui critic, în epopeea eroicomică *Ţiganiada* notele infrapaginale foarte extinse constituie spaţiul textual în care se întîlnesc comentariile auctoriale directe sau alegorizate, părtinitoare sau critice în privinţa adevărului operei şi a artei literare – totul în viu dialog cu textul şi

avînd o structură caracteristică mai degrabă unei specii dramatice din registrul comic. Întreruperea lecturii prin comentarii este în concordanță cu un deosebit de complex motiv al *spunerii care se frînge*, al cîntării ori al acțiunii întrerupte brusc: trecerea de la o structură a intrigii la alta se face prin ruperea neașteptată (și uneori uimitoare chiar și pentru personajele-martori) a firului acțiunii, ca și cum autorul și-ar fi făcut o regulă din a transgresa limitele care impun ca oricărei creații să i se dea o coerență. Întreruperea lecturii textului prim, abandonarea firului epic – părăsit frecvent și de autorul epopeii –, urmată de focalizarea atenției asupra comentariilor din note creează o alternanță benefică în cîmpul receptării.

În textul literar, autorul se „deturnează" de la cititorii săi (care rămîn anonimi și neindividualizați în vreun fel) pentru a interpela un destinatar fantomă, creație a acțiunii însești de invocare. Funcția adresării către acest cititor implicit, fictiv (naratar) constă în a opune receptarea corectă unei receptări neadecvate, interzicînd accesul la text al lectorului nedorit. Cînd prezența destinatarului intern este postulată de text, autorul articulează, de fapt, o strategie textuală menită să respingă lectura îndeplinită *de* sau *prin* aceste instanțe fictive (îndreptîndu-le către *altă carte*) și să recupereze lectura adecvată.

Cînd nu are funcția de a „confirma" caracterul ficțional al textului literar, titlul fie își manifestă aparenta indiferență față de această caracteristică (de pildă, atunci cînd în spațiul său autorul cultivă jocurile echivocului), fie adoptă un statut contradictoriu menit să provoace cititorul la a face o lectură adecvată. Jocurile cu statutul ficțional desfășurate în spațiul titlului și subtitlului (uneori nu numai aici) constituie o sursă importantă pentru un fenomen al receptării literaturii, indiferent de epocă, numit de poeticieni „ambiguitate generică", indus numai într-o măsură foarte redusă de către autorii înșiși.

4. Paratextul ca vestibul pentru ficțiune

Preocupați de modul în care opera literară este integrată de un univers al receptării ce nu se supune nici unui algoritm prestabilit,

autorii iniţiază adesea adevărate ritualuri de prezentare a cărţii, în discursuri liminare ale căror funcţii se definesc în raport cu aspectul ficţional al textului. La rîndul său, după etapa în care executa descripţia cuminte a ficţiunilor literare „neutre", care manifestă indiferenţă faţă de aspectul ludic, teoria despre lumile narative mimetice a trebuit să conceptualizeze elementele definitorii ale textelor ce se întorc, autoreflexiv, asupra propriului statut, oferindu-i cititorului, adesea într-un mod suspect de generos, căile de interpretare potrivite cu tipul lumii închipuite. Autoreflexivitatea de acest gen este motivată de convingerea că, dacă destinatarul nu percepe, în timpul lecturii, o anumită atitudine faţă de statutul universului imaginat, discursul poate uneori să eşueze.

Semnele textuale îndreptăţite să asigure reuşita contractului de ficţionalitate nu sînt întotdeauna suficiente. Veritatea sau ficţionalitatea, deşi pot constitui calităţi intrinsece ale unui text literar, deductibile în timpul judecăţii asupra literarităţii sale, sînt foarte frecvent regizate de instanţa auctorială, fie, în mod natural şi de multe ori tacit, în textul romanului, fie, mai rar şi mai spectaculos, în spaţiul paratextual. În zona privilegiată a comunicării cu cititorul, ficţionalitatea unui roman (chiar şi a celui scris sub formă de jurnal) poate fi doar indirect semnalată prin elemente paratextuale precum numele autorului (diferit, în jurnalul fictiv, de cel al naratorului), indicaţia generică „roman", prefaţa (în care autorul îşi poate recunoaşte paternitatea asupra textului), titlurile etc. Caracterul ficţional este, pe de altă parte, „autentificat" de elementele de paratext, care încearcă să susţină valoarea de adevăr a textului performat de narator, continuînd de fapt universul ficţiunii.

Producţia ficţională modernă şi-a făcut aproape o normă din a-şi afirma veridicitatea. Ca să-şi atribuie un fel de legitimitate, unele ficţiuni se construiesc pe o temelie non-ficţională, textul dobîndind o caracteristică pe care Toma Pavel o numeşte „densitate referenţială". Autorii de romane au pus în valoare mai ales relaţia de intertextualitate, frecvente fiind cazurile citatului şi parafrazei. De exemplu, romanul *În război* al lui Duiliu Zamfirescu încearcă să proiecteze autenticitatea documentului asupra întregului text, în care este introdus un ordin de zi militar real, iar în partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste...* al lui Camil Petrescu

apar frecvent citate din scrieri despre tehnica războiului şi sînt reproduse scrisori a căror existenţă extraliterară este, de asemenea, autentică.

Funcţiile discursului „editorial" în jocul veridicităţii literare sînt actualizate în titluri, prefeţe, note infrapaginale, ilustraţii etc., constituind un ansamblu paratextual în jurul textului, care dă naştere unor importante efecte de convergenţă. Paratextul, prag al textului, este, într-un anumit sens, o rămăşiţă de transcendenţă *in praesentia*, dar în acelaşi timp un text deja structurat.

Punînd în discuţie „protocoalele fictive"[1], Umberto Eco face o distincţie – pertinentă pentru teoretizarea pactului ficţional – între „narativa naturală" şi „narativa artificială". Aceasta din urmă este reprezentată de „ficţiunea narativă care doar se preface [...] că spune adevărul, sau înţelege să spună adevărul în cadrul unui univers de discurs ficţional"[2]. Semiologul italian identifică drept element de recunoaştere a narativei artificiale existenţa tuturor acelor informaţii care înconjoară textul, un rol aparte avîndu-l titlul, subtitlul şi numele autorului. Acestea se alătură celorlalte „semnale de gen", a căror funcţie este de a-l convinge pe cititor „să subscrie la un *pact ficţional* şi să accepte faptele narate ca şi cum ar fi adevărate"[3].

Cele două mari clase de discursuri narative despre care vorbeşte Eco nu mai sînt atît de categoric opuse, prin statutul lor, în teoria despre referinţă a lui Paul Ricœur. „Referinţa încrucişată" între istoriografie şi povestirea de ficţiune este fundamentată pe observaţia că ficţiunea ar împrumuta de la istorie, prin articularea „simbolic mediatizată" a acţiunii, tot atît cît împrumută istoria de la ficţiune. Teza lui Ricoeur din *Metafora vie*, reluată şi amplificată în *Temps et récit*, potrivit căreia aptitudinea de a comunica şi capacitatea de referinţă trebuie să fie luate în considerare simultan are drept corelat în literatură ideea că, în afară de sensul unei opere, este comunicată „lumea pe care ea o proiectează şi care constituie orizontul său".

---

[1] U. Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Pontica, Constanţa, 1997, p. 157.
[2] *Ibidem*.
[3] U. Eco, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanţa, 1996, p. 196.

Formele de „contaminare" dintre discursul în regim ficţional şi cel „natural" se multiplică, graţie acestui principiu al co-referinţei, într-un ritm proporţional cu producţia ficţională ludică, apărută mai ales sub semnul modernităţii. Faptul că unele ficţiuni pornesc de la un fundament non-ficţional este pus de Toma Pavel în legătură cu un anumit mod de înţelegere a lumilor, specific chiar unor comunităţi mai puţin deschise către noutatea reprezentărilor: pentru locuitorii satului, mitul este adevărat, iar întîmplarea autentică devine o minciună. Observaţia este prezentă şi la Genette, care vorbeşte despre realitatea interpretată ca element imaginar, susţinînd că „mitul ilustrează [...] o stare *involuntară* a ficţiunii". Întrucît ficţionalitatea funcţionează în „regim constitutiv", opera de ficţiune fiind „receptată ca literară, independent de orice judecată de valoare"[1], devine cu atît mai interesant jocul – de o gratuitate mereu sporită – al negării/afirmării caracterului ficţional, desfăşurat în zona protocoalelor de lectură sau în textul propriu-zis. Ideea, permanent recuperată, că adevărul este doar un caz-limită al ficţiunii, că între realitate şi propria sa inventare pe cale narativă există un semn al identităţii, devine un adevăr incontestabil al creaţiei, despre care aveau să depună mărturie numeroşi autori, printre care şi Eugen Ionescu: „Deoarece opera creată este inventată sau imaginată, ea este o fiinţă vie [...] şi reală. O operă este de o realitate indiscutabilă. A minţi înseamnă a ascunde sau a încerca *să substitui o realitate altei realităţi*. [...] Autorul nu înlocuieşte un lucru cu altul, cum face mincinosul, el face un lucru care este lucrul acesta. Tocmai de aceea adevărul îşi trage izvoarele din imaginar"[2].

Modalităţile în care elementele de paratext pot să condiţioneze statutul de ficţiune al textului ţin de aspectul funcţional al acestei categorii de discurs transtextual. Diversificarea foarte mare a funcţiilor sale în raport cu textul face inutilă orice încercare de descriere teoretică în termeni de statut şi permite numai reducerea la cîteva teme fundamentale şi stabilirea unor relaţii semnifi-

[1] G. Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Univers, Bucureşti, 1994, pp. 86-87.

[2] Eugen Ionescu, *Note şi contranote*, Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 30.

cative de dependență între funcții și statute. Contractul de regim ficțional, paragraf important și uneori ambiguu al contractului de lectură, se poate manifesta, de asemenea, într-un număr infinit de forme cu atestare textuală. Cîteva dintre aceste modalități de situare a textului în raport cu statutul ficțional sînt: afirmarea veridicității operei, semnalarea ostentativă a ficționalității ei ori – într-un caz-limită al înscrierii ficțiunii în sfera ludicului – cultivarea ambiguității în ceea ce privește statutul textului. Un aspect particular al acestei ultime modalități de statuare a ficțiunii îl constituie situația, neașteptat de frecventă, în care textul însuși pare a se dedubla în planul enunțării, făcînd loc, în sistemul de raportări la referință, pentru propriile elemente de paratext.

Textul care vorbește despre paratext (hotărîndu-i destinul în regim imaginar) ori textul care își afirmă ostentativ veritatea sau caracterul de ficțiune constituie tot atîtea cazuri-limită în literatură, a căror analiză este motivată doar de speranța că reflecția asupra lor poate să descopere sensuri fundamentale și exemplare într-o suită de manifestări excepționale. Aceasta nu înseamnă că textele care acceptă în mod tacit (sau nemanifest) rolul de intermediar al paratextului în receptarea lumii ficționale nu trebuie luate în considerare. Echilibrul balanței poate fi menținut dacă vor fi relevate, pentru fiecare clasă de paratexte, modalitățile importante în care acestea pot condiționa statutul ficțional al unui text.

Între text și paratext – poate cele mai stabile elemente din punctul de vedere al statutului în cîmpul literaturii – se instituie o suită de relații particulare ținînd de un proces, mai mult sau mai puțin deliberat, care se poate numi *referențializare reciprocă* sau *inter-relaționare semantică*. Se disting, astfel, în registrul de relații de ordin inter-textual, mai multe cazuri particulare în care textul și paratextul devin – fie pentru *celălalt*, fie, în mod autoreflexiv, pentru sine – referent. Textul (dar și, prin excepție, paratextul) care nu se mulțumește cu expresii și conținuturi convenționale recurge, în mod programatic, la un nou tip de deviere, luîndu-și drept referent fie tot un text, fie paratextul (propriu sau unul cu valoare „generică").

Referentul de tip textual sau transtextual se poate afla cu macrosistemul inițial în relații de semnificare ce actualizează opozi-

ţiile *identitate/alteritate*, *apartenenţă/non-apartenenţă*, precum şi un anumit *raport metonimic*. În locul unei relaţii de apartenenţă declarate, este revendicată o condiţionare reciprocă: atunci cînd amîndouă există, paratextul este condiţionat de textul ce constituie raţiunea sa de a exista, iar receptarea textului este condiţionată de paratext, întrucît acesta din urmă îi dă identitate şi îi conferă trăsături „exterioare" seducătoare pentru cititor. În raport metonimic (*pars pro toto*) se pot afla un text cu Textul (ca totalitate a discursului literar), iar un element de paratext cu Paratextul „generic" (ca „arhitip" literar). Analiza care porneşte de la posibilităţile, actualizate sau nu, ale textelor aflate în aşteptarea cititorului, respectiv a Autorului, are ca rezultat alcătuirea unui fel de tablou care conţine, din punctul de vedere al referinţei reciproce, mai multe tipuri de relaţii între text şi paratext. Astfel, referentul unui element de *paratext* poate fi: 1) propriul text; 2) un text neidentificat sau identificat, altul decît propriul text; 3) Textul (ca totalitate a discursului literar, principiu de încadrare ontologică); 4) el însuşi, ca individualitate literară, şi propriile elemente paratextuale (există prefeţe cu o bogată intitulare); 5) paratextul unui text diferit de textul propriu şi 6) Paratextul ca arhitip discursiv. De cealaltă parte a „pragului", un *text* literar poate să-şi ia drept referent: 1) Textul (ca totalitate a discursului literar); 2) un alt text, identificat sau neidentificat; 3) propria sa instanţă discursivă (autoreflexivitate); 4) Paratextul „generic"; 5) aparatul paratextual al unui alt text şi 6) propriile elemente paratextuale.

Tabloul acestor relaţii virtuale, unele rămase fără ilustrare în literatură, poate să pară o construcţie suspendată în contextul discuţiei despre condiţia ficţiunii – şi, într-o anumită măsură, aşa şi este –, însă am considerat necesar, pe de o parte, să subliniem, pornind de la acest complex de situaţii, în ce măsură s-ar înmulţi relaţiile menţionate dacă am opera în mod sistematic asupra funcţionalităţii lor cu un criteriu al adeziunii faţă de statutul ficţional, iar, pe de altă parte, să oferim un cadru descriptiv minim pentru un tip de relaţie cu totul particular, căruia îi vom acorda o oarecare atenţie: textul care „vorbeşte despre" paratextul său.

Ansamblul protocolar constituit de elementele de paratext în jurul textului de ficţiune (pe care îl ajută să existe şi căruia îi dă

formă şi consistenţă) îi oferă cititorului informaţii mai mult sau mai puţin variate, adesea determinante pentru lectură. De partea textului, în schimb, pare să prevaleze o lipsă de preocupare destul de marcată faţă de existenţa paratextului: textul nu este îndreptăţit să vorbească despre propriul titlu, despre data publicării sale sau despre numele autorului său. Nici prefaţa sau notele infrapaginale nu se bucură de mai multă atenţie, în pofida aşezării lor în apropiere imediată de textul propriu-zis. În contextul acestei indiferenţe cvasi-generalizate, există o excepţie notorie: *metalepsa*, figură de transgresare a limitelor, permite pătrunderea în textul narativ a unor aluzii la propriile elemente paratextuale. Acest tip de abatere de la normele narative poate fi asemănată cu acea contaminare, prezentă mai ales în romanul comic, a nivelului diegetic de către nivelul extradiegetic, care „funcţionează în general ca o punere în discuţie ironică a verosimilului mimetic"[1].

Întrucît paratextul are (cel puţin prin elementele sale care ţin de peritext şi împărtăşesc aceeaşi soartă cu textul) o anumită formă şi o aşezare fixă, nimic nu pare mai spectaculos decît dizlocarea elementelor sale. Trimiterea de către text la anumite structuri paratextuale nu are nici o trăsătură care să se supună vreunui program: fenomenul se află mai degrabă sub guvernarea arbitrarului şi a unui spirit auctorial ludic, anticonvenţional.

Studiind acest cîmp al relaţiilor heteroclite, Randa Sabry[2] introduce două criterii pentru a clasifica fenomenele corespunzătoare în categorii distincte: *conformitatea* şi *explicitarea*. Pentru a vorbi despre paratext, textul dispune de patru tipuri de discurs: *comentariul* (cînd paratextul-referent este într-adevăr cel al cărţii, iar textul vorbeşte despre el recunoscîndu-l explicit ca atare), *inscripţia* (cînd anumite elemente menţionate de text fac parte din propriul aparat paratextual, însă textul nu le recunoaşte această calitate), *comentariul mistificator* (cînd paratextul despre care vorbeşte textul nu coincide cu cel al textului, dar textul vorbeşte despre el

---

[1] Jean-Marie Schaeffer, despre *metalepse narative*, în O. Ducrot şi J-M. Schaeffer, *Noul Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Babel, Bucureşti, 1996, p. 468.

[2] Randa Sabry, *Quand le texte parle de son paratexte*, în „Poétique", 69, febr. 1987, pp. 83-99.

atribuindu-i această calitate) şi *inscripţia deghizată* (situaţie în care „anumite elemente citate de text nu coincid deloc cu paratextul cărţii", iar „textul nu le recunoaşte în mod explicit ca aparţinînd paratextului său"). Textul poate, prin urmare, atît să producă o redundanţă marcată, reiterînd în regim narativ paratextul (prin „comentariu" şi „inscripţie"), cît şi să iniţieze un proces de „ficţionalizare" ori de de-figurare a unor elemente de paratext (prin „comentariu mistificator" şi „inscripţie deghizată").

Aceste abateri auctoriale de la norme facultative ale ficţiunii clasice reprezintă un aspect particular al reflexivităţii literare, conştiinţa de a fi carte pe care o are textul. Surprinde în primul rînd acest aspect pentru că, de cele mai multe ori, paratextul (titlul, prefaţa, poate şi pseudonimul autorului) nu este elaborat atunci cînd textul „se scrie", iar referirile la elemente de paratext ar putea constitui mai degrabă un fel de discurs ipotetic, sau, la limită, un discurs constrîngător pentru creatorul său. Emblema, dacă e proiectată înainte de realizarea produsului, dictează regulile de producere a acestuia.

Posibilităţile elementelor de paratext de a condiţiona statutul ficţional al textului, chiar şi în cazul unei (co)prezenţe „tăcute", efectele în plan semantic ale „contractelor" de veritate sau de ficţionalitate instituite prin paratext, ambiguitatea rezultată din convergenţa celor două tipuri de discurs asupra veridicităţii, precum şi cazurile în care textul vorbeşte despre paratext – acestea sînt aspectele prin care ne propunem să dăm substanţă discursului despre funcţiile anumitor elemente paratextuale: numele autorului, titlul, prefaţa, notele infrapaginale...

Numele autorului. Ambiguitatea statutului de autor nu a fost niciodată atît de însemnată ca în perioada de creaţie care începe cu modernismul. Cînd vorbeşte despre indicarea numelui autorului în Evul mediu, E.R. Curtius[1] precizează că, în perioade îndelungate din Antichitate şi din Evul mediu, numele autorului era trecut sub tăcere, scriitorii fiind adesea preveniţi să se ferească de *vanitas*

[1] E.R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul mediu latin*, Univers, Bucureşti, 1970, pp. 593-596.

terrestris. În epopeea greacă numele autorului nu este menționat pentru că poetul redă în versuri numai ceea ce slăvita Muză i-a vestit despre lucrurile trecute. Virgiliu își așterne pe hîrtie numele și unele date biografice la sfîrșitul *Georgicelor*, dar omite să spună ceva despre sine în *Eneida*. Din considerente religioase, din bunăcuviință și din cauza lipsei de valoare a scrierii, autorul laic se supunea, în creștinismul occidental timpuriu, interdicției de a-și da numele în operă. Însă în mai multe cazuri atestate din vechime semnătura apărea în ultimul vers (la Theodulf și Walahfrid, de pildă), ca un fel de „pecete", pe care, la noi, Neagoe Basarab o identifica, în *Învățăturile*... sale, cu „numele bun". Abia în timpul Renașterii (care este și al Recunoașterii) autorul poate să-și „declare" numele, să țină, eventual, un discurs despre el și să-l facă să trăiască prin cuvintele unui text.

„Semnătura" a reprezentat, de-a lungul acestei evoluții, emergența personalității, multă vreme refuzată autorului, dar și parafraza unei situații existențiale și morale: concepția omului-artist în interiorul unui proiect antropocentrist. Termenul *semnătură* trimite la ideea unui excedent de sens și de funcție al inserției numelui în text, acesta fiind perceput oarecum asimetric față de celelalte elemente de paratext.

Funcția sa contractuală propriu-zisă fiind „redusă sau nulă în ficțiune", numele autorului își întemeiază enorma disponibilitate de a produce diversiune în universul ficțional pe însăși tradiția textelor pur referențiale, în care credibilitatea mărturisirii sau a comunicării se sprijină pe identitatea martorului (emițătorului). Implicarea sa maximă o descoperim în autobiografie, unde relația de identitate cu numele personajului–narator are un rol de primă însemnătate pentru constituirea „pactului autobiografic", cum îl numește Philippe Lejeune. Textele din această clasă nu adoptă numele autorului ca pe un element dintr-un regim enunțiativ diferit, ci îl integrează ca pe un dat constitutiv al contractului lor, în care se compun efecte de lectură ale mai multor elemente de paratext, cum ar fi o anumită indicație generică, prefețele sau notele.

O evoluție a auctorialității, în istoria literaturii în primul rînd, cuprinde atît mutațiile ce au intervenit în substanța și formele culturii (de la cultura de tip „semantic" la cea de tip „sintactic", de

pildă), cît şi pe cele din planul sensibilităţii estetice. Astfel, de la autorul cu individualizare „zero" din epoca vechiului anonimat, se trece, după clasicism, la ipostaza autorului puternic individualizat ca subiectivitate structurantă, ceea ce generează însă, la puţină vreme după impunerea canonului, replica instanţei fictive, pseudo-autorul ca element „marcat" al lumii imaginate, suportul unei „pseudo-identităţi", în perspectiva deconstructivistă a lui Jacques Derrida.

Devenită sinonim al autenticităţii, semnătura auctorială este urmată adesea, în caz de mistificare, de o reparaţie sinceră din partea autorului (de pildă, explicaţiile oferite de Fernando Pessoa în legătură cu heteronimii săi), întrucît numele scris constituie garanţia integrării semiotice şi a supunerii la un cod al comportamentului. Comunicarea literară, ca joc programat al textului, jucat după regulile limbajului, implică o codificare a prezenţei sau absenţei autorului din text. Imaginea autorului (abstract) impusă de necesitatea ca pentru orice mesaj să existe un „codificator" are, în perspectiva textualistă a lui Riffaterre, merite de utilitate „în măsura, limitată, în care permite completarea titlului, etichetarea textului, identificarea acestuia mai degrabă decît asumarea lui"[1].

Un autobiograf fără vocaţia veridicităţii cum este J.L. Borges pune la îndoială „posibilitatea existenţei unei *autobiografii totale şi definitive*, care să corespundă existenţei unui Autor integru şi indivizibil". O dată cu respingerea acestui gen de biografie totală, Borges dă drept de viaţă nu Autorului (învechit, unic şi indivizibil), ci mai multor ipostaze ale autorului/actor. El urmăreşte această dedublare, pe de o parte, în cazul biografiei unor personalităţi pe care le evocă, iar, pe de altă parte, în povestirile sau secvenţele de tip „autobiografic". Modalitatea în care Borges îşi înscrie numele în scenariul enunţiativ al propriei „biografii" vădeşte o concepţie deictică şi performativă a autorului (*eul* care scrie fiind surprins în gestul său, în acelaşi timp subiect şi obiect al spunerii sale, în metamorfoză perpetuă). Cel care semnează pentru a-şi asuma statutul auctorial nu poate, aşadar, să fie autorul, producătorul unui text pentru care să garanteze, ci o fiinţă în acelaşi timp producătoare a textului şi produsă de el. Acest joc al identităţilor

[1] Michael Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, p. 12.

este de fiecare dată urmărit atunci cînd Borges se supune, prin autonumire, destinului cărții: „nu mai sînt cel de atunci, dar îmi stă încă în puteri să-mi amintesc – şi poate, chiar să relatez – cele întîmplate. Sînt încă, măcar într-o măsură, Borges" (*Zahirul*) sau „Lui Borges – celuilalt, nu mie – i se întîmplă tot felul de lucruri. [...] Eu trebuie să rămîn în Borges, şi nu în mine însumi (asta, presupunînd că *eu însumi* exist). [...] Nu ştiu care din noi aşterne aceste rînduri" (*Borges şi eu*). Pentru Borges, cartea generează realitate; lumea reală este văzută ca un produs care-i scapă autorului de sub control şi ajunge să acționeze împotriva lui. Dedublarea subiectului la nivelul scrisului şi la cel al scriiturii, însoțită de separarea în doi actori, pune sub semnul îndoielii orice posibilitate de a concepe un sistem riguros de identificare.

Aceasta este, de altfel, maniera în care Borges îşi asumă un fel de autoritate asupra unui univers ficțional care se pune singur sub semnul ficționalității. Apar astfel noi manifestări ale *autorului*, un caz aparte constituindu-l adoptarea unui nume fictiv, însoțit de o biografie mai mult sau mai puțin asemănătoare cu a autorului real. Instanțele auctoriale de împrumut sînt de obicei producători ai unor *scriituri* ce devin obiectul scriiturii borgesiene, în genul autoficțiunii în care va face un îndelungat exercițiu Jean-Benoît Puech, într-o carte precum *La Bibliothèque d'un amateur*, la care vom reveni. Borges îşi alege poate cea mai complexă ipostază de autor disimulat, pe Pierre Ménard, „autor" al unor pagini din *Don Quijote*, care „nu voia să scrie un alt Quijote – ceea ce ar fi simplu – ci pe *Quijote*. [...] Admirabila sa ambiție era să producă nişte pagini care să coincidă – cuvînt cu cuvînt şi rînd cu rînd – cu cele ale lui Miguel de Cervantes". Este aici expresia, în lumea ficțiunii, a teoriei despre intertextualitatea în dublu sens temporal.

Naratorul cît mai suspect şi autorul estompat fac parte din convenția romanescă modernă. Într-o încercare recentă de „a sistematiza disjuncția identităților în scriitură", Jean-François Jeandillou alcătuieşte o schiță tipologică a numelor literare disimulate. Estetica mistificării preconizată de teoreticianul francez porneşte, în cazul numelor de autor, de la situațiile în care un *Scriptor* (persoană reală) abdică în favoarea unui *Auctor* (care reprezintă autoritatea, garantul, delegatul). Întrucît se poate vorbi de o coeziune indisolu-

bilă a textului şi a semnăturii pe care o poartă, era inevitabil ca autorii de ficţiune să se folosească de această putere a semnăturii, pentru a accentua şi nuanţa, în interstiţiile operei, efectul de „ruptură" dintre real şi imaginar. Dacă la Gérard Genette intră în discuţie numai apocrifele, plagiatul şi două variante de disimulare a autorului, Jean-François Jeandillou descrie într-un tablou cvasicomplet tipurile de mistificare literară căreia i se supune (de bunăvoie) instanţa auctorială. Implicarea cea mai însemnată în ficţiunile despre natura ambiguă a subiectivităţii o au, pe de o parte, heteronimele şi criptonimele, iar, pe de altă parte, situaţiile în care autorul este disimulat.

Heteronimia, care constă în faptul că un *scriptor* dă nume unei instanţe imaginare (pentru care se inventează o biografie, se alcătuieşte un „portret de caracter" şi se produc pretinse manuscrise şi iconografii), trebuie interpretată în legătură cu profunda criză a identităţii, rezolvată de cultura modernă prin promovarea eului multiplu (şi relativizat). Experienţa fundamentală o constituie, poate, heteronimii lui Fernando Pessoa, expresii ale unui eu proiectat, într-o lume în care individul poate fi tot ceea ce îşi doreşte, fără a fi totuşi sigur că există cu adevărat. Îndoiala asupra adevărului unic şi posibilitatea de suspendare a identităţii auctoriale le-au oferit autorilor neaşteptata ocazie de a transforma eul într-o ficţiune ce poate da coerenţă lumii înseşi. Heteronimii lui Pessoa (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Bernardo Soares) dobîndesc o identitate fictivă atît pe cale paratextuală (prefeţe, note biografice etc.), cît şi la nivel textual, unde se remarcă autonomia tematică şi stilul perfect individualizat.

Mistificarea subiectivităţii are drept scop confuzia dintre verosimil şi adevăr, falsul care pare plauzibil fiind integrat într-un context istorico-literar reconstituit, la rîndul său, prin simulare. Dacă *scriptor*-ul adaugă la aceste simulacre inventarea unei personalităţi de scriitor, înşelătoria se transformă într-o perfectă disimulare a autorului. Pentru că numai un nume nu este suficient pentru a dezvălui personalitatea, peritextul editorial este cel care o creează. Ansamblul peritextual (prefeţe sau note bibliografice) trebuie citit nu numai ca regizare a textului, ci şi ca act de situare a autorului mistificat şi chiar a instanţei mistificatoare, interesînd aici mai

ales strategia ocultării şi modul în care heteronimia se articulează cu anonimatul simulat.

Criptonimele, în schimb, sînt considerate de obicei elemente ale unei strategii de „mărturisire implicită despre care lingvistica – în locul istoriei literare sau al anchetei bibliografice – poate să dea seamă cu fidelitate"[1]. Aceste „nume deghizate" , avînd un anumit grad de motivare în raport cu numele real, constituie un gaj de autenticitate: create prin anagramă, la François Rabelais criptonimele (Alcofrybas Nasier şi Seraphin Calobarsy), conţin sugestiile unei permanente „pantagruelizări", iar la Ion Budai–Deleanu (Leonachi Dianeu) conformitatea cu lumea „dalbei ţigănii" este dată de terminaţia în *-eu* a numelui (ca în „Baroreu", „Janalău"), iar terminaţia adăugată la prenume (*-achi*) accentuează satira la adresa numelor mai „cilibii".

Semnătura, aşadar, poate crea un efect care să potenţeze mistificarea, sporind ambiguitatea jocului lui *a fi* şi *a părea*. În literatura franceză, unul dintre cazurile mai bogate în semnificaţii în care un autor real creează discursuri (text şi metatext) în numele unor autori imaginari este, de bună seamă, cel al lui Jean-Benoît Puech. Metacomentariile ficţionale puse pe seama unor autori disimulaţi (pe care Genette îi numeşte şi „instanţe literare") constituie tipuri de discurs ce definesc acest rol tematic esenţial în universul mistificării. Discutarea diferitelor grade de ocultare a inexistenţei acestor autori mistificaţi presupune, în mod inevitabil, luarea în considerare a modalităţilor în care se defineşte funcţia auctorială, în interiorul opoziţiilor *revelat/non-revelat* şi *(intra)diegetic/extradiegetic*.

În volumul *La Bibliothèque d'un amateur* (1979), Jean-Benoît Puech actualizează mai multe posibilităţi ale mistificării: autorul *virtual* (întrucît cartea este oferită cititorilor ca şi cum ar fi scrisă în întregime de alt autor), autorul *fictiv* (prin evocarea unor cărţi cu autor „declarat", ce dau substanţă ficţiunii, deşi nu au existat vreodată), ambele clase reunindu-se în instanţa autorului *aparent*. Acesta, nenumit în carte, are o biografie alcătuită din opinii

[1] J.-Fr. Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Minuit, Paris, 1994, p. 85.

imaginare ale unor personaje imaginate care l-ar fi cunoscut, incluzîndu-l şi pe „Autor". Intersectarea mai multor manevre de mistificare – al căror caracter disimulat este, însă, susţinut de semne abia vizibile – face din cartea lui Puech o metaforă a atotputerniciei auctoriale în lumile ficţionale. Să menţionăm doar că subiectul predilect al discursurilor mimate îl constituie, în mod frecvent, însăşi ficţiunea („De vreme ce nu se spune că aceste pagini mărturisesc despre trecutul altcuiva, credem pur şi simplu că e vorba de o ficţiune"; „Dacă [autorul] dispune într-adevăr de toate resursele ficţiunii, de ce ne privează de o ultimă revelaţie?") şi că, în pofida temeiniciei cu care se construieşte acest univers livresc inventat, multe dintre numele autorilor mistificaţi (şi chiar ale unor personaje) conţin iniţialele numelui lui J.-B. Puech, înscris pe copertă (J.-B. Dauriac; Jean-Baptiste Lancaur, ale cărui personaje se numesc Jerome, Jordane Baptiste; Jacques Berges; Jeremy B. Laughter – personaj: John Ballantines; Jonas B. Parish – personaj Bernard Johnson; Jean-Baptiste Pradel etc.). Într-o carte ulterioară, *Du vivant de l'auteur*, care mimează comentarea celei dintîi, naratorul fictiv din *La Bibliothèque...* este prezentat cu numele Benjamin Jordane, care ar fi inventat toţi acei autori şi cărţile lor, iar identitatea dintre un autor şi personajul său este dezvăluită în plin concert ficţional: Mornay nu este altul decît Romain, însă anagramat.

Funcţia acestei intersectări de simulacre ale lumilor posibile este sugerată, de asemenea, în interiorul ficţiunii: cititorii care vor considera ficţiunea ca o transpunere romanescă a vieţii reale a creatorului „vor compune astfel un nou roman, sugerat de autor şi care nu întreţine cu biografia sa decît un raport de diversiune"[1]. Profitul acestor travestiri onomastice este vizibil în ordinea autonomiei însemnate de care se bucură numele autorului ca element de paratext. Din conjuncţia unor substituiri multiple (de nume, de texte, de persoane), mistificarea îşi sporeşte forţa persuasivă, deci virtutea sa de purificare, de antidot contra credulităţii: „dereglînd mecanismele producerii şi receptării literare, orice mistificare constituie o critică decapantă a convenţiilor de lectură"[2]. Ca şi în cazul

[1] J.-B. Puech, *Du vivant de l'auteur*, Champ Vallon, 1990, p. 12.
[2] J.-Fr. Jeandillou, *op. cit.*, p. 168.

altor elemente de paratext care intră în strategia mistificării, numele autorului, înconjurat de heteronimii săi, poate să devină, într-un anumit sens, la fel de fictiv ca şi aceştia. Cazul particular al înscrierii numelui real al autorului în text poate fi un bun exemplu.

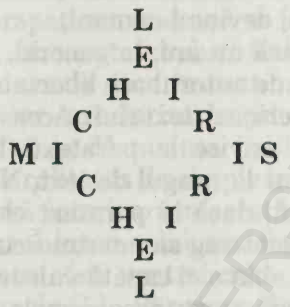
Apariţia numelui autorului în text – şi nu numai în categoria comentariului – se desemnează cu un termen distinct: *semnătura interioară*. Ceea ce dă sens acestui gen de înscriere în text este vecinătatea numelui propriu cu anumiţi termeni, sînt inflexiunile pe care el le capătă în contact cu aceşti termeni. Numele este prins într-o reţea de cuvinte, într-un scenariu lexical de care se detaşează, fiind în acelaşi timp condiţionat de el.

Trebuie amintită opoziţia dintre semnătura interioară, pe de o parte, şi semnătura externă în inscripţia paratextuală, pe de altă parte. Semnătura externă este indiciu de viaţă, ea mărturiseşte că *la data de...*, Autorul „în persoană" a semnat. La intersecţia dintre exterioritate şi situare „pe prag", semnătura interioară are în ea ceva de oximoron. O dată pentru că, formal, suferind o „demarginalizare", fiind proiectată într-o aventură scripturală, integrarea sa în text nu este niciodată completă: ea rămîne o proeminenţă a textului, excedînd simpla numire, simpla inscripţie şi simpla semnătură totodată. Apoi pentru că, din punct de vedere tematic şi simbolic, trăind în text, ea participă întotdeauna la o poveste de moarte şi de nemurire, de adevăr şi de ficţiune.

Cînd hotărăşte să-şi includă numele în textele sale – numai în registrul satiric –, dintre toate modulaţiile pe care le poate suferi numele, Eminescu nu alege nici anagrama, nici „semnătura proporţională", ci se foloseşte mai ales de semnătura cu iniţiale. Un singur caz face excepţie: ultimele versuri ale poeziei *Antropomorfism* sînt: „[...] închid cartea mea posacă/ Şi cu multă plecăciune vi se-nchină/ – *Minunescu*" (*subl. n.*), unde am avea de-a face cu o falsă semnătură interioară, provenind din ridicarea la rang de nume propriu a unui nume comun paronim.

Ne oprim asupra transformării în falsă semnătură interioară în cazul „Minunescu", în comparaţie cu un „dispozitiv" postmodern: strania caligramă-semnătură a lui Michel Leiris, din volumul *Glossaire, j'y serre mes gloses*:

Michel Leiris,
Le plongeoir de Narcisse:



În cazul textului-imagine al lui Leiris, transformările au loc pe mai multe paliere: la nivelul formei, şirul de grafeme devine „icon", caligramă în care este esenţializat un mesaj privind identitatea; la nivelul conţinutului apare o semnificaţie complementară, prin imaginea pe care o „închide"/„deschide" numele, ca un spaţiu de comunicare între imanenţă şi transcendenţă; la nivel funcţional, intervine condiţionarea gestului de lectură de către obiect (oglindă întinsă cititorului pentru a se contempla, a se scufunda şi a se pierde în ea).

În pseudo-semnătura eminesciană („Minunescu") se manifestă, de asemenea, transformări pe trei planuri:

M. Eminescu
Antropomorfism:

„... Şi cu multă plecăciune vi se-nchină
– *Minunescu*".

La nivelul formei, constatăm păstrarea linearităţii semnului; recombinarea grafemelor după principiul analogiei formale (se termină cu *-escu*, exact particula care înlocuieşte pe *-ovici* din numele originar al autorului); în privinţa conţinutului, apare tendinţa de „obiectualizare", „referenţializare" a numelui în registrul rematic, însoţită de marca subiacentă [+ peiorativ], şi autoironia; ca func-

ționalitate este vizată lectura în registru ironic, existînd și o *opoziție față de titlu*: prin așezare („Antropomorfism" – incipit; „Minunescu" – sfîrșit) și prin evoluția trăsăturilor semantice: în „Antropomorfism" trăsătura [– uman] devine [+ uman], iar în „Minunescu" trăsătura [+ uman] devine [– uman].

Semnătura interioară nu are, în general, în carte un spațiu rezervat, singurul loc unde autorul are libertatea de a semna (sau de a nu semna) este interiorul textului. Această semnătură nu are semnificație decît cu privire la paratext. Dacă în paratext era literă moartă, promovat la rangul de text, Numele autorului prinde viață și se lasă citit; dacă în paratext el funcționa doar ca un semnal (celebru, cunoscut vag sau necunoscut), în text Numele devine obiect de lectură, abia aici capătă valoare de semnătură, are o „semnificație proprie de care mecanismele rutiniere ale editării nu-l mai pot deposeda"[1].

În textul *Contrapagină*, poate cel mai dezvoltat text despre receptare scris de Eminescu, inițialele *M.E.* apar de trei ori și se poate vorbi de o regizare a ivirii lor în text. Inițialele numelui sînt puse alături de nume sugestive, dar inexistente, caracterizările punînd în evidență nedreapta aparență de noblețe a mediocrității lor, nedreptate săvîrșită de către destin, care l-ar favoriza și pe autor tot pe nedrept, după cum se preface a sugera:

> „Astfel d.e. s-a-ntîmplat ca doamna Lume să dicteze
> M.E.
> feuilletoniste ennuyant
> și d. Destin să scrie:
> M.E.
> Sufler de Teatru"

În finalul *Contrapaginii* apare cea de-a treia semnătură cu inițialele *M.E.*: „V-aș fi scris mai mult, dar [...] la ce să vă supăr mai mult cu carta de vizită a *unui* om, cînd grija matale cea mare ești mata însuți [...] Îmi permit numai a mă subsemna al domniei-

[1] Y. Oura, *Roman journal et mise en scène „éditoriale"*, în „Poétique", 69, febr. 1987, p. 12.

voastre/ amic or inamic – toute-egale/ M.E.". Numele nu este aici doar un înscris paratextual care să autentifice identitatea de *auctor*, ci este şi el antrenat în aventura textului, între el şi text neexistînd nici o interspaţiere unde să se subînţeleagă enunţul: „Pentru a vă asigura că aceste rînduri îmi aparţin, mă semnez aici". Înscrierea iniţialelor se face în *continuitate* şi nu numai în *contiguitate* cu textul, iar caracterizarea „al domniei-voastre/ amic or inamic – toute-egale" le dă nuanţa indiferenţei sceptice a lui Eminescu, refuzîndu-le calitatea de simple inscripţii.

Un fel de semnătură interioară mascată întîlnim în opera lui J.L. Borges, în contextul interesului său faţă de soluţiile pe care creaţia literară le poate oferi pentru criza identitară. Apărut ca titlu al unui poem, numele *G.L. Bürger* ar fi putut să figureze printre situaţiile de disimulare a autorului, dacă o glosă (metatext auctorial) nu ar fi intervenit în acest joc al numirii. Numele de împrumut este reiterat în textul poetic: „Nu izbutesc să pricep/ de ce mă tulbură într-atît lucrurile/ care i s-au întîmplat lui Bürger/ (datele lui sînt în enciclopedie)/ [...]/ Bürger stă singur şi acum,/ chiar în momentul acesta, şlefuieşte nişte versuri". Explicaţia autorului, în loc să dezvăluie semnificaţia profundă a jocului autonumirii, îi sporeşte pe de o parte ambiguitatea, iar, pe de altă parte, motivează alegerea noii măşti a etimologiei şi traducerii: „pentru ce oare ar trebui să-mi pese ce i se întîmplă lui Borges? La urma urmei, Borges nu este nimic, este doar ficţiune. Şi atunci m-am hotărît să aştern asta pe hîrtie. M-am gîndit la mine etimologic – întotdeauna gîndesc etimologic – şi mi-am spus: numele meu, un nume portughez, foarte comun, înseamnă «bürger». Apoi m-am gîndit la un foarte cunoscut poet german ale cărui opere presupun că le-am citit cîndva. Numele lui este acelaşi ca şi al meu, Bürger. [...] Pe măsură ce cititorul înaintează cu lectura o să-şi dea seama că Bürger nu este Bürger, ci Borges". Scriitor pentru a cărui caracterizare orice formulă ar fi incomodă, autor în măsura în care este şi comentator şi personaj al propriei opere, autobiograf în măsura în care scrie despre un *alter ego*, Borges constituie un caz exemplar al construirii de sine prin operă, într-un spaţiu al ambivalenţei real/ficţional: „Un scriitor începe prin a descrie un regat de castele şi cai, dar sfîrşeşte prin a trasa conturul propriului său chip".

Numele autorului, cu multitudinea de variante, sincere sau nesincere, în care acceptă să garanteze asupra lumii ficționale, impune, dintr-un orgoliu nemăsurat, analiza mai amplă privind importanța sa în instituirea contractului ficțional. Celelalte elemente de paratext, avînd formă discursivă (sau aproape discursivă în cazul titlului), vor putea fi urmărite într-un mod întrucîtva sintetic, după funcționalitatea lor în interiorul contractului de ficționalitate sau de veritate.

Titlurile (și variantele lor integrate textului, *intertitlurile*) cumulează, de asemenea, un număr neașteptat de mare de forme, funcții și atitudini aflate în relație cu ficționalitatea textului, fiind, alături de numele autorului, elemente de paratext care conferă identitate într-un cîmp de individualități și caracterizează, comentează sau rezumă (în afară de cazurile de abatere evidentă) conținutul operei pe care o însoțesc pe drumul actualizării prin lectură. De altfel, cînd opera urmărește să accentueze un singur element de paratext, cele care dau identitate – titlul și numele autorului – sînt afectate în primul rînd. În privința titlului, exemplul cel mai cunoscut de monumentalizare îl întîlnim în *Comedia umană* a lui Balzac. Apartenența unei opere la acest ansamblu devine vizibilă, la scriitorul francez, printr-un sistem elaborat de trimiteri, de la simpla paranteză ce pare a fi o notă alipită textului („A se vedea *Studiu asupra Ecaterinei de Medicis*, STUDII FILOSOFICE"), pînă la rămășițe de discurs prefațial pătrunse, prin fraudă autorizată, în spațiul diegezei. Statutul narațiunii este atunci tulburat, autorul însuși, întors împotriva propriei obiectivități, riscînd să fie „aspirat" de ficțiune pînă la a-și pierde identitatea.

Funcționalitatea titlului îl definește, în situația clasică a intitulării unui text, ca pe un discurs retrospectiv (și rezumativ): acesta poate fi imaginat ca o reluare, o rescriere, cu altă structură verbală, a textului. Caracterul său ficțional rămîne, într-un anumit fel, tacit, așa cum este și cel al textului în „ficțiunile serioase", și îndeplinește trei funcții esențiale pentru existența operei literare: de a o desemna, de a indica un conținut și de a atrage publicul. „Ficționalizarea" titlului modifică, într-o anumită măsură, aceste funcții,

făcînd ca unele distincţii ce definesc tipul unei opere să devină non-pertinente.

Declaraţia de veridicitate apare în titlurile care conţin un element rematic de autentificare – *Istoria (adevărată) a...*, *Memoriile lui...*, *Călătoriile...* etc. –, situat uneori în opoziţie funcţională cu alte elemente de paratext. În *Introducerea* la *Viaţa lui Adrian Zografi*, Panait Istrati pare să afirme încă o dată caracterul veridic al faptelor relatate, care se subînţelege cu ajutorul titlului: „Năzuiesc să înfăţişez contemporanilor mei o vastă frescă realistă, prea puţin ilustrată cu acel soi de «documentaţie» care e la îndemîna oricui şi nu dovedeşte nimic, ci bizuindu-se mai mult pe elementul autobiografic, pe *faptul trăit*, cunoscut de toţi şi care nu poate fi contestat autorului, deci nici eroului său". Iluzia referenţialităţii este însă vehement contestată de Panait Istrati, într-un răspuns dat lui Nicolae Iorga, care deforma realitatea scrierilor sale: „Nu există nimic de autobiografie în scrierile mele. Alături de personajele şi acţiunile cele mai pur fictive [...] se desfăşoară poveştile veridice prin numele lor şi pe jumătate plăzmuire în acţiune [...]"[1].

Aventura ficţională a titlului începe atunci cînd acesta devine expresie a propriei sale condiţii de artefact şi a posibilei autonomii faţă de conţinutul textului. Cazul-limită îl constituie cele cinci volume din *Ingeniosul bine temperat* ale lui Mircea Horia Simionescu, instituind o nouă paradigmă în spaţiul creaţiei literare. Titluri non-ficţionale precum *Dicţionar onomastic*, *Bibliografie generală* sau *Toxicologia* guvernează peste ameţitoare ficţiuni care au drept referent alte ficţiuni, ceea ce are ca efect anularea distincţiei genettiene între *tematic* şi *rematic*. Mistificarea literară se extinde asupra a tot ce ţine de mecanismele creaţiei şi ale editării, într-o parodie antiliterară concertată: se dau citate din cărţi şi autori inventaţi (H. Thindham, *Elocuţiuni şi elucubraţiuni*; Thomas Leyt, *Exerciţii de frazare*; Camil Bengescu, *Antares*), iar jocul este dus pînă la limita contrafacerii absurde în titlurile interioare: *Analiza spectroscopică a situaţiilor penibile*, *Istoria literaturii pertineze*,

[1] Panait Istrati, *Scrisoare deschisă d-lui N. Iorga*, în *Amintiri. Evocări. Confesiuni*, Minerva, Bucureşti, 1985, pp. 179-185.

Subtilizarea gîndirii prin tuşeu, *Textile şi incertitudine*, *Nerozia sub formă de averse* etc.

Dacă o dată cu apariţia sa în text numele autorului putea să modifice statutul ficţional al instanţei pe care o reprezenta, „integrarea diegetică" a titlului, corespunzînd în general procedeului de *„mise en abyme"*, deschide drumul unor aventuri textuale pe cît de imprevizibile, pe atît de bogate în semnificaţii. Procedeul are o anumită valoare mai ales dacă trimite la frontiera enigmatică dintre lume şi literatură, dacă are, aşadar, o semnificaţie în plan ontologic. Prin jocul de identităţi desfăşurat în Cartea a II-a din *Don Quijote*, cititorul este el însuşi confruntat cu figura cavalerului care nu distinge ficţiunea literară de lumea reală, în momentul în care ducesa-gazdă îl întreabă pe Sancho: „Ia spune-mi, dragă scutierule, stăpînul acesta al tău nu e unul despre care se află tipărită o istorisire numită a *Iscusitului hidalgo don Quijote de la Mancha* şi care are drept doamnă a inimii sale pe o anume Dulcineea din Toboso?".

Situaţiile în care textul vorbeşte despre propriul titlu pot fi motivate uneori de existenţa în structura acestuia din urmă a unui element ce desemnează caracterul ficţional. O anumită tensiune existentă în titlul *Istoriei ieroglifice*, între hieroglifie şi relatarea nudă a istoriei, ar putea să motiveze apariţia în text a titlului, cînd Şoimul îi vorbeşte Corbului despre numele şi reprezentarea sa în *„Istoriia ieroglificească"*. Diegeza confirmă astfel adecvarea măştilor la caractere în romanul lui Cantemir. În literatura contemporană, procedeul este actualizat într-o manieră asemănătoare de Mircea Nedelciu, romanul *Tratament fabulatoriu* definind, autoficţional, însuşi modul în care elementele implicate în producerea şi receptarea cărţii sînt reprezentate (fabulaţia): „Desigur că această încercare de metacritică nu are nimic comun cu pregătirea terenului pentru receptarea romanului *Tratament fabulatoriu* de către critică, chiar dacă prefaţa face parte din roman. Nu". În acelaşi registru, o privire „melancolică" spre propria zămislire este prezentă în multe pagini din *Cvintetul melancoliei* al lui Costache Olăreanu, unde se discută despre disimulare: „Un scriitor nu este şi editorul scrierilor eroului său? Mă gîndesc în special la *Cvintetul* meu şi la eroul lui, domnul Leontin". Titlul este (re)creat, de asemenea,

intradiegetic, în ficţiunea puternic autospeculară şi metapragmatică din romanul central al trilogiei lui Mircea Cărtărescu, *Orbitor*: „Stîngaci, cu capetele prea mari pe trupuri fragile, cu ochi prea rotunzi între pleoape, copiii aşteptau, identici la chip şi la gesturi, de parcă nu doar înaintea ochilor, ci şi între ei s-ar fi întins apa de mercur a unei oglinzi. În patru alveole de spaţiu, despărţite de-o oglindă în cruce, patru copilaşi aşteptau goi revelaţia. Care veni cînd, pe oglinda ce se acoperise deodată de o rouă măruntă de aburi, patru degeţele scriseră strîmb, cu litere mari, acelaşi cuvînt:

ORBITOR

Din litere şiroiră dîre umede, ajungînd pînă la podea. Ceaţa se ridică încetişor şi dintr-o dată nu mai era nici o poartă. Cei doi gemeni intrară în sala din centru, care le tăie respiraţia.

Cît de vastă era acea sală? Băiatul nu se pricepea s-o măsoare. Ea nu-i încăpea nici în ochi, nici în minte, aşa cum un acarian tîrîndu-şi perii peste un fir de praf, pe podea, nu vede hangarul în care se află, de milioane, de miliarde de ori mai înalt decît trupul lui".

Subtitlurile şi intertitlurile au evoluat de la tradiţia rematică a denumirii arhitextuale (*roman*, *poveste* etc.), respectiv a diviziunilor numerotate (*Cartea I*, *Capitolul al doilea*), la forme mult mai complexe, care adesea parodiază textele serioase ale istoricilor, filosofilor sau teologilor. Odobescu oferea cititorilor ficţiunea din *Pseudo-Kynegetikos* cu un statut mistificat de subtitlul *Epistolă scrisă cu gînd să fie precuvîntare la cartea «Manualul vînătorului»*.

În privinţa intertitlurilor, cele care susţin cu cel mai mare profit ficţionalitatea au formă de propoziţii completive şi funcţii de rezumare, descriere şi captare a atenţiei cititorului: *Cum a judecat Pantagruel o pricină încurcată, dovedindu-se mai înţelept decît Solomon*; *Cum şi-a strîns Grandgousier oştile sale, cum a răpus Taielemne pe Repezel şi cum a fost ucis la rîndu-i, din porunca lui Picrocol* (*Gargantua şi Pantagruel*). Întrucît au ca destinatar cititorul deja angajat în lectura textului, acestea au un rol de confirmare a contractului ficţional.

Funcţiile *epigrafului* sînt legate cel mai frecvent de tema operei „însoţite", între semnificaţiile celor două texte existînd o relaţie de

corespondență. Tema pe care o „predictează", de exemplu, în *Anna Karenina*, citatul evanghelic din epigraf („A mea este răzbunarea, eu voi pedepsi"), care subliniază „semnificația divină a spiritului justițiar", impune o anumită sintaxă (macro)textuală, în cazul romanului tolstoian aceasta constînd în prezența unui început și a unui final care să confere caracterul de pildă poveștilor despre familie pe care le „încadrează", trei variante ce „luminează din alt unghi epigraful, situîndu-se în raport de dialog cu acesta și relaționînd între ele ca posibilități de înțelegere a legii morale"[1]. În contextul bogatului fond moral pe care se întemeiază romanul lui Tolstoi, epigraful deschide lectura textului romanesc către stratul intertextual biblic, care e mult mai dens decît ar dori să o arate autorul.

Prefața constituie locul în care ficțiunea își negociază cu cel mai mare interes contractul de veritate. Meritul pe care un autor și-l atribuie de obicei cu ajutorul acestei forme paratextuale este de a fi făcut un efort în sensul veridicității, însă pretextul apartenenței la paradigma non-ficționalului cunoaște o interpretare *a contrario*: descurajînd, aparent, convenția de ficționalitate, o reafirmă, de fapt, cu mai mare putere. Artificiul prefeței alografe, cu obișnuitele tăgăduiri formulate de *Scriptor*, întărește responsabilitatea acestuia în privința cărții.

Statutul ficțiunii, care guvernează în mod manifest universul textului, are aceeași putere și asupra elementelor de paratext mai importante, însă exercitarea ei ține de implicit și pune la încercare sagacitatea cititorului. Un indice al fictivității îl poate constitui, de exemplu, faptul că între ceea ce se spune în pagina de titlu a *Țiganiadei*, în *Prolog* și în *Epistolia închinătoare către Mitru Perea* (că autorul se numește Leonachi Dianeu) și numele înscris pe copertă (Ion Budai-Deleanu) este o contradicție.

Introducerea din 1721 la *Scrisorile persane* are funcția unei prefețe auctoriale de negare, instituind o anumită convenție pentru ficțiune și simulînd alografia: „Condiția este să nu fiu cunoscut,

[1] Livia Cotorcea, *În căutarea formei*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1995, p. 296.

fiindcă, de mi se va afla numele, am să tac". Consecvent principiului care prevede că o ficţiune trebuie instituită cu ajutorul unor detalii convingătoare din punct de vedere ficţional, Montesquieu urzeşte, la nivelul textului, o pledoarie pornind de la mijloacele pe care i le oferă simularea prefeţei „serioase": „Eu nu îndeplinesc aşadar decît rolul de traducător; unica dificultate a fost să adaptez lucrarea spiritului nostru. Pe cît am putut l-am cruţat pe cititor de limbajul asiatic [...] ". Cum se întîmplă frecvent în prefeţe, la Montesquieu apare şi expresia unei rezerve (prefăcute în cazul său) faţă de obligaţia de a scrie o prefaţă, reţinere motivată de autor într-un mod care ar trebui să sublinieze valoarea de autenticitate a scrierii: „Tradiţia permite oricărui traducător, ba chiar şi celui mai ignorant comentator, să împodobească frontispiciul traducerii sau al comentariilor sale cu panegiricul originalului, relevîndu-i utilitatea, meritele şi perfecţia. Eu n-am făcut-o. Motivele se pot lesne ghici. Unul dintre cele mai puternice e că ar fi un lucru foarte plictisitor, situat într-un loc prin el însuşi foarte anost. E vorba de o prefaţă".

Aceeaşi atitudine îşi găsise expresia şi la Cervantes, în *Prologul* la *Don Quijote*, unde figura esenţială este preteriţia: „tot ce aş şti să spun este că, oricîtă muncă m-ar fi costat să alcătuiesc [cartea], n-a fost mai mare decît cazna de a scrie prefaţa pe care o ai sub ochi".

Este aici, de fapt, un aspect particular al producerii şi receptării unei povestiri în interiorul operei: povestiri care se prezintă ele însele drept manuscrise pe cale de a se scrie, cărţi în curs de producere sau texte care sînt atunci citite – toate aceste situaţii provoacă apariţia unui paratext fictiv aflat sau nu în relaţie cu paratextul autentic. Textul, care în această situaţie povesteşte despre un text (despre lectura lui, redactarea sau devenirea lui editorială), nu poate să nu se refere şi la materialitatea elementelor care îl înconjoară.

Pretinzînd că este traducerea unui original în limba arabă, textul lui *Don Quijote* încearcă să-i convingă pe cititori că se conformează unui paratext ficţional care ar corespunde modelului dat de următoarea formulă: *„Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tradus din arabă de Cide Hamete Benengeli, preaînţelept autor

maur, de către un anonim castilian". Există însă o opoziție radicală față de paratextul propriu-zis, de vreme ce pagina de titlu a primei ediții indica deja numele autorului, iar Cervantes își asuma în întregime paternitatea asupra operei prin intermediul prefeței și al epistolei-dedicație către Ducele de Bejar. Spre deosebire de romanele care instituie în interiorul propriului paratext o zonă mai mult sau mai puțin întinsă de „paratext ficționalizant", în acest mod granița dintre „real" și „ficțional" apărînd în mijlocul paratextului, la Cervantes comentariul mistificator nu trece dincolo de limitele textului. În interiorul acestuia, însă, statutul naratorului devine derutant, ca și raportul său cu textul pe care îl citim și cu pretinsa versiune originală. Fiind mai întîi cititor al unei versiuni în limba spaniolă care se întrerupe brusc, el devine eroul unei *căutări* a cărții, pentru a se transforma în receptor în momentul în care găsește un interpret pe care îl aduce cu sine. De-a lungul nărării, el se substituie unui interpret, apoi se transformă în traducător, și chiar în comentator, integrînd în „traducerea" sa și descrierea paratextului acelei variante originale (aspecte ce țin de materialitate, note marginale diverse scrise de mîna lui Cide Hamete). Toate acestea corespund, la nivelul poeticii textuale, unor principii dinamice ale operei.

Ficțiunea din epopeea eroi-comică *Țiganiada*... își proclamă convenția de verosimil cu ajutorul mai multor elemente de paratext, dintre care unele pot să orienteze lectura, în măsura în care poetica textului le conferă acest rol, chiar dacă nu sînt de ordin textual. Ilustrațiile, numite și „paratext iconic", accentuează caracterul ficțional al textului, cu toate că întîlnirea „enciclopediei", a stereotipurilor culturale cu modelul unei lumi ficționale poate să inducă în eroare. Eul ficțional al cititorului, prins în jocul lumii simulate, primește prin ilustrații indicii care îl ajută să-și păstreze sau să-și nege poziția în acest joc. În prima variantă a epopeii *Țiganiada*, în pagina de titlu a manuscrisului, autorul a desenat chiar piramida egipteană la care ar vrea să-l trimită cu gîndul pe cititor, ca o completare a propoziției: „Și s-au dat afară/ Δ/ LA PIRAMIDĂ". Procedeul cunoaște o utilizare largă în epocile literare mai vechi: de pildă, în *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus apar mai bine de 80 de ilustrații pe cît de sugestive, pe atît de meșteșugit intitulate:

Prostiile îngraşă, Ştiinţele cele mai apropiate de prostie, Cadavre ambulante etc.

Notele infrapaginale din *Ţiganiada*, nesemnate în prima variantă, sînt atribuite în varianta ultimă unor personaje situate intraficţional, căpătînd caracterul aparent al unor „ilocuţiuni serioase". Prezent peste tot, Mitru Perea găseşte „motivări" ale ficţiunii în mit, iar la nevoie dă atestat unor fapte istorice închipuite, cu justificarea că „doar' şi autoriu aşa au aflat scris". Conformitatea lumii reale cu cea închipuită este adeverită, de asemenea, într-o notă în care este reiterat titlul epopeii, prin exclamaţia lui Chir Simpliţian: „Aceasta-i adevărat *Ţigăniada*!".

Simpla declaraţie de veridicitate le-a părut insuficientă autorilor de avîntate ficţiuni moderne pentru a-l mai convinge pe cititorul din ce în ce mai exersat în incredulitate că în cartea pe care o ţine în mîini se construieşte o lume desprinsă parcă din aceea care îl include şi pe el. Retorica, abandonată ca modalitate de a incita la lectură după ce fusese intens parodiată, este din nou convocată, cînd procedeele ei se pot asocia cu o participare mai intensă pe care autorul mimează, în prefeţe, că o adoptă doar pentru profitul receptării. Exemplul tipic pentru acest mariaj procedural între pragmatică şi universul ficţiunii îl constituie *Introducerea* la *Logodnicii* (roman subintitulat *Istorie milaneză din secolul al XVII-lea descoperită şi repovestită de Alessandro Manzoni*): „(...) *Ci slăbiciunii mele nu se cade către asemenea isprăvi şi măreţii primejdioase să rătăcească, prin labirintul urzelilor politiceşti sau prin a goarnelor de luptă trîmbiţare: aflînd doar o seamă de fapte bune de ţinut minte, deşi întîmplate unor oameni de rînd şi fără greutate, mă încumet să le las întru amintire, urmaşilor, neîmpodobite şi fără umbră de înşelăciune în ele, aci, în această povestire sau, mai degrabă, Istorie. În care aveţi a vedea, pe o scenă strîmtă, crîncene, de groază tragedii şi scene de măreaţă răutate, cu răgazuri de Făptuiri pline de virtute şi de bunătate îngerească, potrivnice celor de la diavol pornite.* [...] *Drept care, pornind a scrie Povestirea aceasta, a unor lucruri în anii mei de tinereţe petrecute, chiar dacă cea mai mare parte a persoanelor care au cîte un rol de pe scena lumii dispărutau, plătindu-şi tributul Parcelor, cu temei nu li se va scrie aci numele, adică familia, asemenea făcîndu-se şi cu locurile, arătîndu-se*

doar ţinuturile generaliter; *iară pentru aceasta nimeni nu va găsi meteahnă povestirii sau beteşug acestei necioplite creaţii ale mele, decît dacă cercetătorul ar fi om cu totul străin de ale filozofiei, căci ştiutorii în această ştiinţă vor înţelege degrabă că, in fapt, povestirii noastre nimica nu-i lipseşte. Şi fiindcă nu încape îndoială şi tăgadă că numele sînt alese din pură, ba chiar purissimă întîmplare...*

„Dar după ce mă voi fi trudit să transcriu povestea de faţă după manuscrisul acesta şters şi mîzgălit, şi după ce voi fi scos-o, cum se spune, la lumină, se va găsi oare cineva care să-şi dea osteneala s-o citească ?"

Această reflecţie plină de îndoială, ivită în timp ce mă chinuiam să descifrez o mîzgăleală ce urma după cuvîntul „întîmplare", mă făcu să întrerup copierea şi să chibzuiesc mai serios la ceea ce se cuvenea să fac. [...] Pe alocuri cîte-o plezanterie stilistică spaniolă, şi, ceea ce e mai cumplit, în locurile cele mai zguduitoare sau mai înduioşătoare, ori de cîte ori se iveşte prilejul de a stîrni în sufletul cititorului uimire sau frămîntare, în sfîrşit, la toate pasajele care cer chiar puţină retorică, dar o retorică discretă, fină, de bun-gust, autorul nu uită să dea năvală cu retorica lui de felul celei din prefaţă. [...] Aşa că o asemenea lucrare nu poate fi oferită cititorilor de azi, prea dezgheţaţi, prea dezgustaţi de acest fel de extravaganţe. Tot e bine că gîndul bun mi-a venit la începutul acestei munci nefericite; o să mă las păgubaş, mi-am zis eu.

Iată însă că, în clipa cînd închideam hîrţoaga, ca s-o pun la loc în raft, îmi păru rău că o povestire atît de frumoasă avea să rămînă necunoscută".

Un fel de declaraţie de veridicitate apare şi în finalul nuvelei *Două loturi* a lui I.L. Caragiale, într-un joc în care intră şi preteriţia: „Dacă aş fi unul dintre acei autori cari se respectă şi sînt foarte respectaţi, aş încheia povestirea mea astfel [...]/ [...] Au trecut mulţi ani la mijloc etc. [...]. Dar fiindcă nu sînt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu ştiu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu şi cu madam Popescu". Omniscienţa naratorului şi autenticitatea faptelor narate ar fi condiţii obligatorii ale actului de a nara, pare să susţină Caragiale în „contractul" prin care se preface că respinge ficţiunea.

Aparenta digresiune provocată la nivelul discursului de falsa referinţă are rolul de a pune la încercare sagacitatea cititorului, pentru că, deturnîndu-i atenţia, ea îl atrage în acelaşi timp către obiectul operei autoficţionale: discursul cu capcane. Ea relativizează sinceritatea discursului literar, precum şi pe cea a metadiscursului exegetic. Contestarea referinţei, ca sursă istorică şi ca act enunţiativ, are un efect de declinare a autorităţii sale.

Atitudinea faţă de ficţionalitatea operei manifestată în discursul din ***notele infrapaginale*** cunoaşte modalităţi de expresie antagonice: dacă, de obicei, notele aduc argumente în spijinul contractului de veritate, sînt frecvente situaţiile în care apare în aceste elemente de paratext un „protest de fictivitate".

Funcţia esenţială a notelor, de complement al textului, le conferă o anumită omogenitate formală în relaţie cu acesta, fiind receptate mai degrabă ca prelungire, ramificare şi modulare a textului, şi mult mai rar ca un comentariu. În context ficţional, notele apar ca nişte corelate ale ironiei auctoriale, pentru că îşi pierd funcţiile esenţiale (de glose ale conţinutului) şi se transformă în elemente cu statut şi funcţii fictive. Ele reflectă în mod elocvent rolul paratextului în *autoficţiune*, definită de Genette drept sursă a „textelor care în acelaşi timp se pretind, formal sau nu, autobiografice, dar prezintă, cu biografia autorului lor, discordanţe (mai mult sau mai puţin) notabile şi eventual notorii sau manifeste"[1].

Pentru textele care îşi afirmă ficţionalitatea „impură", notele constituie o deviere de la regimul enunţiativ, devenind structuri verbale a căror autenticitate este proiectată asupra întregului ansamblu. Este cazul tăieturilor din ziare, al rapoartelor, documentelor de arhivă etc. Acestea abundă în „romanţul original" al lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi...*: de pildă după obositoarea enumerare a mărfurilor aduse de Costea Chiorul, nota din subsolul paginii vine ca o autentificare: „Vezi catalogul vămilor din timpii lui Caragea ce se află trecut în *Condica arhivei* nr. 121, foaia 210". Tehnica referenţială, orientată în secolul al XX-lea către modelul ludic, presupune apariţia unor exerciţii înrudite cu „dicţionarul

[1] Gérard Genette, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999, p. 32.

experienței" al lui Camil Petrescu, de pildă această notă infrapaginală din cartea lui Mircea Nedelciu, *Și ieri va fi o zi*, în care discursul contractului de veritate își contestă propria „gravitate": "O a treia variantă a succesiunii de întîmplări relatate aici, probabil mult mai apropiată de «realitate», poate fi obținută ușor de la cetățeanul Vasile Mureșan, originar din județul Bistrița".

În postmodernism, mai ales, elementele de paratext care fragmentează discursul atrag atenția nu asupra a ceea ce este inerent narațiunii majore (detestată de deconstructivism), ci asupra a ceea ce este ex-centric, marginal, de graniță. Funcția esențială a paratextului ar fi, în acest caz, de a crea un spațiu pentru intertextele istoriei în textele ficțiunii, subliniind în același timp că ne însușim toate aceste elemente pe calea unei cunoașteri care e întotdeauna discursivă.

În mod asemănător cu opera postmodernilor, de care le apropie exercițiul ludic, epopeea *Țiganiada* și romanul *Patul lui Procust* actualizează, la noi, acel paradox al notelor de subsol, care, în aceeași carte, susțin atît contractul de veritate, cît și pe cel de ficționalitate. În textul *Țiganiadei*, cu aproape un secol și jumătate înainte de „dosarul de existențe" al lui Camil Petrescu, ambiguitatea (mimată) a condiției ficționale este concentrată în ultima strofă a *Cîntecului I*, expresie la nivel poetic a discrepanței dintre leitmotivul veridicității, prezent în aparatul paratextual, și caracterul alegorico-ficțional al textului, sugerat de un avertisment voalat: „Și fieș'care poate să crează/ Cestor *întîmplări adevărate*/ Ce să vor spune de-acum nainte,/ *De nu cumva toată cartea minte*" (subl. n.).

Referențialitatea pe care o proclamă Camil Petrescu în romanele sale (care sînt „altceva decît romane", sînt „dosare, procese-verbale de existență") lasă, de asemenea, loc ambiguității. În romanul *Patul lui Procust*, efortul în sensul veridicității este exemplar (adesea, în note, sînt redate integral „documente"), însă iluzia „pragmatizantă" se destramă brusc, cînd autorul discursului editorial își exprimă, la jumătatea cărții, cunoscutul protest în favoarea ficțiunii: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură. Chiar dacă unele întîmplări, aci anonime, sînt născute prin sugestie dintr-altele care s-au întîmplat aievea, dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie ale au-

torului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare. Acest «dosar de existenţe», se înţelege de la sine, este închipuit tot şi numai unele necesităţi de convenţional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înşele".

Poetica ambiguităţii din textele autoficţionale nu mai lasă loc nici unei demarcaţii între text şi elementele de paratext. Indiciile de ficţionalitate pătrund în spaţiul textual, făcîndu-l, ca în romanele lui Balzac, să aibă mereu în el ceva de prefaţă. Se întîmplă însă şi invers, întrucît cititorul implicit („naratarul") interpelat în prefeţe este destinatarul intraficţional al textului narativ, devenind, prin narativizare, un personaj între alte personaje. Ambiguitatea pare să pună atît de bine în armonie universul ficţional cu lumea reală, încît din una răzbat ecouri în cealaltă, pe calea „referinţei încrucişate". Realitatea îşi descoperă originea în lumea ficţională şi ezitarea între adevăr şi faptul inventat pare firească în prologul *Ruletistul* din volumul *Nostalgia* al lui Mircea Cărtărescu: „Foile acestea cuprind proiectul meu de nemurire. Zic – proiect, deşi totul, şi ăsta e triumful meu şi speranţa mea, este adevărat. Ce straniu: cele mai multe personaje care populează cărţile mele sînt inventate, dar ele au părut tuturor copii ale realităţii. Abia acum am curajul să scriu despre un om real, care a trăit mult timp lîngă mine, dar care în convenţia mea ar fi părut cu totul neverosimil [...] Deci, nimeni drag, Ruletistul a existat".

Spre sfîrşitul prologului, în genul discursului metaficţional, Cărtărescu recunoaşte supremaţia convenţiei, care converteşte în ficţiune toate elementele ce participă la proiectul imaginarului: „Cum, cu ce instrumente, poţi aşterne pe-o pagină o mărturie pură, eliberată din carcerele convenţiei artistice? Să mă adun şi să am curajul să recunosc: în nici un fel. [...] Iată tot raţionamentul meu, tot ce mă face să duc pînă la capăt (doar eu ştiu cu ce efort) povestea asta: *l-am cunoscut pe Ruletist*. De acest lucru nu mă pot îndoi. În ciuda faptului că era imposibil ca el să existe, totuşi el a existat. Dar există un loc în lume unde imposibilul e posibil, şi anume în ficţiune, adică în literatură. [...] Ruletistul nu poate trăi în lume, ceea ce e un fel de a spune că lumea în care el a trăit este fictivă, este literatură. Nu am nici o îndoială, Ruletistul este un

personaj. Dar atunci şi eu sînt un personaj, şi aici nu mă pot opri să nu exult de bucurie".

Cît de fictivă este lumea ficţională reprezentată ca atare în ficţiune şi cît de real este personajul care-şi joacă rolul alături de Autor – acestea sînt teme pentru o altă analiză. Un fel de răspuns l-ar putea da un roman înrudit ca spirit cu cel de mai înainte, *Insula din ziua de ieri* – romanul nesigur de propria-i scriere al lui Umberto Eco: „arta Romanului, chiar dacă ne pune în gardă că ne serveşte ficţiuni, deschide o uşă-n Palatul Absurdului, pe care, o dată intraţi din uşurătate, ea este cea care se-nchide în urma noastră". De la universul ce se dizolvă în ficţiune (*Ruletistul*) şi pînă la metafora *Arhitectului*, în care ficţiunea atotputernică dă naştere unui nou cosmos (poate o nouă sursă de „realitate"), nuvelele lui Cărtărescu par să ilustreze fidel convenţia reînnoită a ambiguităţii.

Forjeriile literare (aşa-numitele *ghost writing*) conţin de obicei indici de ordin stilistic cu funcţie de devoalare a falsei identităţi, prezenţi mai ales în elementele de paratext, însă aceştia nu sînt percepuţi automat decît atunci cînd „competenţa" intertextuală a cititorului este de un nivel remarcabil sau cînd – în virtutea convenţiei – enunţul mistificator este prezent în texte „laterale" (prefeţe sau note infrapaginale) şi este receptat exact în sensul opus, deci demistificator.

Efectul de *trompe-l'œil* narativ, obţinut prin reprezentarea în diegeză a unui personaj care citeşte o carte de ficţiune, are efecte pe care, în concepţia lui Genette, le subîntinde noţiunea de *metalepsă*. Nu numai momentele de transgresare a frontierei diegetice convenţionale, prin intervenţiile naratorilor ce atrag atenţia asupra actului de a povesti, sînt incluse în această categorie de abateri de la o normă a „narativei naturale", ci şi imaginile cititorului care receptează în universul ficţiunii o lume ficţională pentru acea lume, sugerînd că ar citi lumea noastră, adoptîndu-ne ca personaje în ficţiunile lor: „Astfel de invenţii sugerează că, dacă personajele unei ficţiuni pot fi cititori sau spectatori, noi, cititorii sau spectatorii lor, putem fi personaje fictive"[1].

[1] Gérard Genette, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 1972, p. 245.

Avînd funcţie esenţialmente mimetică, situaţia de comunicare literară în care opera „reconstituie" limbajul arhaic al unui presupus manuscris sau al personajelor împrumutate din istoria veche, construind „sisteme arhaice complete", creează nu un stil, ci un context, un „arierplan al stilului"[1]. *Contes drôlatiques*, scrise de Balzac în franceza medievală, *Logodniĉii* lui Manzoni sau *Calpuzanii* lui Silviu Angelescu şi alte ficţiuni ce mimează însăşi imitaţia, printre care un loc însemnat îl ocupă romanele lui Umberto Eco – *Baudolino*, de pildă – accentuează caracterul veridic al reprezentării unei lumi, autenticitatea acesteia, prin standardul mimetic pe care şi-l impun şi la a cărui eficienţă contribuie, în bună măsură, şi elementele de paratext.

Enigmaticul *Epilog* încifrat al eseurilor lui Negruzzi din *Negru pe alb* constituie o secvenţă de text cu funcţie doar în aparenţă conclusivă şi explicativă, o recombinare criptică (prin anagramă) de semne lingvistice, în lexeme care, o dată decriptate, ar dezvălui, probabil, un înţeles de o mai mică sau mai mare importanţă pentru receptarea operei. Asemenea glosolaliilor din poemul *In memoriam* al lui Ion Barbu sau *Lotopoemelor* scrise în „limba spargă" de Nina Cassian, secvenţele de text astfel construite respectă regulile de alcătuire ritmică a enunţului din genul, specia sau opera în care se încadrează şi păstrează trăsăturile individualizante ale idiostilului căruia i se subordonează. Numite fie „formaţii prelexicale" (Paul Cornea), fie „formaţii postlexicale" (Nicolae Manolescu), fie „formaţii delexicalizate" (Ileana Oancea), aceste clivaje între semnul lingvistic şi semnul poetic (artistic) accentuează impresia de libertate de a se manifesta a ficţiunii artistice, care optează pentru procese de (auto)semnificare similare cu cele din pictura nonfiguративă, încadrîndu-se unei serii experimentale „în care reperele euristice ale semnificării au fost anulate şi în care ilimitarea semiozei împinge semioza însăşi pînă la limita unde ea se pulverizează încetînd să mai existe"[2].

---

[1] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p. 39.

[2] Ileana Oancea, *Semiostilistica (Unele repere)*, Excelsior, Timişoara, 1998, p. 79.

După cum *incipit*-ul constituie elementul incoativ al actului de a nara sau al diegezei, elementele de paratext situate antefictional – numele autorului, titlul şi subtitlul, urmate eventual de epigraf, dedicaţie şi prefaţă – reprezintă elementul incoativ al comunicării la care este chemat să ia parte cititorul. Se ajunge, în acest sens, la o continuitate funcţională incipit-text prefaţator (disimulat), de exemplu la Mircea Cărtărescu, în *Orbitor – Corpul*, cînd *topic*-ul ilustrat prin substanţa (uneori exagerat) metaforică îl constituie viaţa reprezentată în mod intermediat – de literatură sau de viaţa de un grad secund – în naraţiune: „Nu mai trăiesc nimic cu adevărat, deşi trăiesc cu o intensitate de care simplele senzaţii n-ar putea să dea seama. [...] Iar totul-nimic, insesizabil, inevitabil, inalterabil, e chiar viaţa mea, pe care-o receptez cu organul de simţ al corpului meu, în apa căreia flutur şi pîlpîi, pe care-o inventez pe măsură ce ea însăşi mă inventează, pînă cînd ea se densifică, iar eu mă rarefiez şi formăm împreună un complex viaţă-trup în care nu se mai ştie cine pe cine creează şi sabotează. Căci matriţa organelor mele imprimă vieţii mele o formă codificată, singura pe care o poate-nţelege substanţa ta cenuşie. Prin ea îţi trimit mirosul părului meu şi gustul buzelor mele. Culoarea ochilor mei şi duritatea unghiilor mele. Le ai pe toate în acest mare cod unic, în acest codex, în această carte ilizibilă, această carte".

„Ambiguitatea dimensională şi polisemia perspectivală"[1] prezente în litografiile lui Escher se regăsesc în creaţii romaneşti-model ale postmodernilor, la acest joc al perspectivei participînd, într-o măsură mai însemnată, dintre elementele de paratext, titlul, prefaţa, notele de subsol şi ilustraţia, toate avînd rolul de a accentua efectul de real urmărit de autor. De fapt, proza postmodernă încearcă să ajungă, pe de o parte, la utilizarea metaforică a procedeelor literare, pentru a recupera ceva din teritoriul ocupat, cu multă autoritate, de poezie, iar pe de altă parte, la o mobilitate a perspectivei apropiată de aceea din artele vizuale, pentru a atenua limita

[1] Ion Manolescu, în studiul *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale*, Polirom, Iaşi, 2003, se referă la acest fenomen specific literaturii postmoderne şi imaginilor de tipul *trompe-l'œil* în mai multe capitole alcătuite parcă după modelul fractal pe care îl şi descriu.

impusă de articularea liniară a semnelor lingvistice. *Lecţii de cuvinte şi lucruri* a lui Claude Simon – cu titlul în care noţiunile se asociază pe baza metaforei privirii şi cu discursul său narativ, în care se alternează, fără avertisment sau tranziţie, reprezentări simultane ale unor feţe complementare ale universului ficţional – este doar unul dintre textele înscrise în această categorie.

Interferenţa genurilor literare în acelaşi text şi în spaţiul paratextual creează efecte de lectură ce pun în emfază o anumită viziune asupra lumii reprezentate în operă. De cele mai multe ori, *prologul* unei piese de teatru scrise în versuri este, la rîndul lui, versificat şi prezintă („exemplifică"), din perspectiva substanţei lirice, un bogat palier al semnificaţiei comune cu cea a textului. Această identitate semnificantă devine, de pildă, în opera poetică şi dramatică a lui Paul Claudel, o trăsătură marcată a contextului în care se preconizează a avea loc comunicarea de tip literar, pe de o parte prin prezenţa necomună a textelor care poartă drept titluri generice (rematice) denumiri de elemente paratextuale (poezii precum *Prefaţă* şi *Prefaţă la o carte recentă*), iar pe de altă parte prin ceea ce s-ar putea numi homocentrism al discursurilor textual şi paratextual. În cazul din urmă, funcţia „discursului de escortă" pe care-l constituie prefaţa versificată *Préface au «Soulier de satin»* – care e mai mult un poem cu statut de prefaţă – nu contravine modului de reprezentare a lumii prezente în text, nici măcar atît cît ar putea să o ceară convenţia editorială, ci face doar un adaos alegorizant pentru acest *mimesis* particular:

> „(...) Şi iată de ce am dat cu pensula pe această pînză care de toate să adune.
> Dar acest soi de punct vital în jurul căruia totul se compune,
> Încercaţi să-l prindeţi voi înşivă, dragi cititori, cu atît mai rău de vă fuge printre degete aşa cum puricele-o face!
> Autorul ce-a dat drumul acestui grăunte viu de sare neagră surîde şi se bucură de jocul său dibace".

Prefaţa alcătuită după modelul studiilor introductive din cărţile filologilor şi atribuită comentatorului mistificat Charles Kinbote în cartea lui Vladimir Nabokov, *Pale fire*, se structurează ca discurs *pentru* a accentua caracterul veridic al universului intens mistificat al operei, dar totodată *în maniera* în care textul propriu-zis

reprezintă o lume, împrumutînd aşadar procedee şi elemente de conţinut puternic marcate ale acestuia, continuîndu-i, de fapt, jocul din sfera ambiguităţii mimetice. Ceea ce mistifică opera lui Nabokov nu este înscrierea poemului *Pale fire* – centrul întregii opere – în registrul ficţional, ci instanţele cărora li se atribuie această scriere, precum şi discursurile care o însoţesc, ceea ce face ca toate argumentele ce ar trebui să impună opţiunea cititorului în favoarea autenticităţii *situaţiei de comunicare* astfel instituite să fie actualizate în zonele privilegiate ale receptării:

„Poemul lui Shade este într-adevăr această străfulgerare subită de magie: prietenul meu încărunţit, dragul meu prestidigitator bătrîn, arunca un lot de fişe în pălărie – şi din ea scotea un poem.

De acest poem trebuie să ne ocupăm acum. Introducerea mea, sper, nu va fi fost prea scurtă. Alte note, reunite într-un comentariu susţinut, îl vor satisface în mod sigur pe cititorul cel mai vorace. Cu toate că aceste note, conform uzajului, sînt aşezate după poem, cititorul este sfătuit să le consulte pe acestea mai întîi şi să studieze apoi poemul ajutîndu-se de aceste note, să le recitească, bineînţeles, cînd parcurge textul şi, poate, după ce a terminat cu poemul, să le consulte pentru a treia oară, pentru a obţine o vedere de ansamblu. Într-un caz ca acesta, cred că este înţelept să fie eliminată neplăcerea de a avea de răsfoit în ambele sensuri, fie detaşînd paginile poemului pentru a face din ele o broşură separată, fie, şi mai simplu, cumpărînd două exemplare ale aceleiaşi opere care pot fi atunci plasate în poziţii adiacente pe o masă confortabilă – nimic de genul acesta în micul obiect tremurător pe care tronează precar maşina mea de scris, în această cabină prăpădită de pe marginea autostrăzii, cu acest carusel înăuntrul şi în afara capului meu, la mii de leghe de New Wye. Fie-mi permis să afirm că, fără notele mele, poemul lui Shade este lipsit de orice realitate umană, de vreme ce realitatea umană a unui poem ca al său (prea fantezist şi prea reticent pentru a fi o operă autobiografică), cu omisiunea a numeroase versuri pline de substanţă aruncate chiar de el, trebuie să se întemeieze în întregime pe realitatea autorului şi a mediului său, a simpatiilor sale şi aşa mai departe, o realitate pe care numai notele mele o pot oferi. Este probabil ca poetul meu drag să nu fi subscris la această declaraţie, dar, la bine şi la rău,

comentatorul are cel din urmă cuvînt.// Charles Kinbote // 19 octombrie 1959".

Este evidentă anvergura ficţională a discursului menit să autentifice, dimensiune a textului dusă de Nabokov pînă la ultimele (literalmente!) consecinţe, întrucît nu numai prefeţele, notele şi semnăturile interioare fac obiectul simulării, ci şi *Index*-ul din ultimele pagini ale cărţii, care respectă exigenţele ştiinţific-editoriale, rămînînd însă în registrul pur ficţional, în care atrage şi transpune forţat notaţia de sorginte – de obicei – paratextuală. Încheindu-se cu „precizarea" simplă: „*Zembla*: un îndepărtat ţinut nordic", *Index*-ul continuă jocul de perfectă regulă joyceiană al invenţiei de explicaţii şi trimiteri aparent fiabile, pentru termeni şi nume care sînt iscusite recombinări de entităţi fictive, incluzîndu-le pe cele editoriale: „*Kinbote, Charles, Doctor:* prieten apropiat al lui S. [Shade, *n.n.*], consilierul său literar, editor şi comentator; prima întîlnire şi prietenia cu S., *Introducere;* interesul său pentru păsările din Appalachia, *1*; binevoitoarea sa cerere ca S. să uzeze de poveştile sale, *12*; modestia sa, *34*; (...) încercarea sa nereuşită de a-i salva viaţa lui S. şi succesul său în salvarea manuscrisului, *1000* [vers care nu este prezent în text, *n.n.*]".

Un statut aparte îl au notele care sînt, de obicei, aşezate între epigraf sau dedicaţie şi prefaţă, scurtele avertismente auctoriale care continuă tradiţia „dezvinovăţirilor" de ordin juridic, mai ales, faţă de cei care s-ar putea confunda cu/recunoaşte în personaje nefavorabil înfăţişate în ficţiune. Împrumutînd, probabil, procedeul din filmele cu subiecte familiare celor cărora li se adresează, notele de acest gen au doar în aparenţă funcţia de a-l proteja pe autor de vreo acţiune juridică – nu-l apără pe autor în faţa acuzaţiei de calomnie mai mult decît caracterul constitutiv ficţional al lumii reprezentate în operă – şi fac parte, de fapt, dintr-o strategie (ludică) de accentuare a caracterului ficţional al poveştii căutate cu înfrigurare de cititor: „Deşi o parte din locurile şi evenimentele publice descrise în acest roman au o oarecare asemănare cu locuri şi evenimente reale, personajele, luate fie ca indivizi, fie ca angajaţi ai unor instituţii, sînt în întregime imaginare. Rummidge şi Euphoria sînt puncte pe harta unei lumi comice, care seamănă cu cea în care trăim, fără a-i corespunde întocmai, întrucît este

populată de plăsmuiri ale imaginației". Libertatea procedurală care se manifestă și în privința acestor note de autor, semnate sau nu, le apropie de statutul notelor infrapaginale, avînd în plus doar caracteristicile perspectivei mai largi asupra lumii reprezentate.

Romanele lui David Lodge tind să transforme scurtele intervenții anteficționale din această categorie într-un discurs cu toate trăsăturile individualizante ale unui idiolect paratextual (și metaficțional), elementele comune ale lumilor reprezentate (ca univers ficțional omogen) în cărți succesive ale scriitorului britanic pătrunzînd în notațiile liminare, romanele ulterioare celui citat constituind exemplul cel mai potrivit: „Poate că ar trebui să explic, pentru acei cititori care nu au mai ajuns în această zonă, că Rummidge este un oraș imaginar, cu universități și fabrici imaginare, populat de oameni imaginari, și că el ocupă, din motive pur ficționale, spațiul unde poate fi identificat orașul Birmingham, pe hărțile așa-numitei lumi reale.// Sînt profund recunoscător cîtorva directori de întreprinderi – și unuia în mod special – care m-au pilotat prin fabrici și birouri, răspunzînd totodată cu răbdare la întrebările mele adeseori naive, în timpul cît am lucrat la acest roman.// D.L". „Universitatea din Gloucester este o instituție absolut fictivă. Cel puțin era, pe vremea cînd am scris romanul.// D.L.".

Nemaifiind constrînsă din exterior de mărturia documentară, ficțiunea își păstrează modul de articulare internă și prin faptul că elementele de paratext o proiectează dincolo de ea însăși. În noua paradigmă ficțională, simularea devine obiectul predilect al înseși procedeelor de simulare, iar cititorul, permanent dezorientat, nu mai poate recepta opera decît în urma unei reflecții asupra propriului act de lectură.

IV

Discursul liminar – figură a contiguității

1. Sintaxa text-paratext

În mod convențional, textul literar mizează într-o foarte mică măsură pe translația de la caracterul succesiv al limbajului verbal la cel vizual, tabular pe care cititorul o poate face atunci cînd se află în fața paginii tipărite. Tabularitatea funcțională a textului presupune existența unor elemente grafice pe mai multe niveluri ale acestuia, menite să orienteze lectura, prin perceperea lor simultană. Articulațiile textului și toate structurile marcate sînt astfel selectate de cel care citește într-un mod de care un alt fel de receptor, auditorul, dependent de concatenarea sonoră strict liniară, nu poate dispune. Desigur, interesul față de fenomenul tabularității s-a manifestat în mod diferit, în funcție de suportul pe care s-a fixat textul, după gradul de libertate oferit acestui mod de semnificare de *volumen*, apoi de *codex*, de cartea tipărită, ziar sau revistă. Din perspectivă generică, se manifestă, de asemenea, predominanța uneia dintre aceste operații, în funcție de așezarea în pagină a textului: contiguitatea va juca întotdeauna un rol mai însemnat în roman (cu excepția, poate, a romanului-foileton), iar tabularitatea – în textul de tip jurnalistic.

Componente de bază ale actului de lectură devin așadar corelarea sintactică, asocierea semantică și selecția tabulară, toate obligatorii în cărți compozite precum *Une vie mode d'emploi* de Georges Perec sau în îndrăznețele ficțiuni concepute după modelul dicționarului (Milorad Pavić, *Dicționarul Khazar*, Mircea Horia Simionescu, *Dicționarul onomastic*). Lectura se constituie, în esență, din punerea în relație a sensurilor desprinse din înșiruirea (contiguitatea) semnelor lingvistice (și iconice), pentru a se construi semnificații în urma procesului de interpretare. Cooperarea interpretativă presupune, în noul context, luarea în considerare a structurii de apel a textului și formele de lectură tabulară.

Actul lecturii constituie el însuşi o înlănţuire de operaţii ce vizează corelarea mai multor secvenţe textuale corespunzătoare, fiecare, unui nucleu semantic. Corelarea secvenţelor textuale, de la simplul paragraf pînă la întregul capitol, este realizată de cititor în conformitate cu exigenţele de ordin semantic, care devin cu atît mai importante, cu cît secvenţele concentrează mai mare parte din substanţa textului, de exemplu în contiguitatea epigraf – text sau titlu – text.

Efectele asocierii de secvenţe aflate în contiguitate intră în concurenţă cu acelea rezultate din relaţionarea contextuală, ce poate include cunoştinţele anterioare ale cititorului cu privire la genurile literare şi la modurile de reprezentare a realităţii în literatură. În concurenţă intră, aşadar, cele două moduri de funcţionare a spiritului uman, cele două mecanisme intelectuale care în concepţia lui Roman Jakobson echivalează cu dualitatea *metonimic* vs. *metaforic*, la rîndul ei asimilată adesea cu dihotomia sintagmatic vs. paradigmatic[1].

Titlurile şi, mai cu seamă, *motto*-urile constituie locuri privilegiate ale actualizării relaţiei dintre paratext şi intertext. Pentru actualizarea acestei relaţii, pe căile aluziei sau citatului, este suficient un simplu grafem: de exemplu, un titlu alcătuit dintr-o singură literă – să zicem, romanul *F* al lui D.R. Popescu – va evoca, intertextual, în ambele direcţii, alte cărţi sau texte intitulate în această manieră, printre care romanul (ulterior) *V.*, al lui Thomas Pynchon, cu toate funcţiile pe care titlul respectiv le îndeplineşte în contextul operei astfel intitulate. La limita imprecisă dintre citat şi aluzie stau titlurile alcătuite dintr-un singur termen care conţin numele unui personaj, citat, evocat sau convocat fără semnele citării, din titlul sau doar din textul altei/altor opere. Prezenţa intertextuală *sub forma citatului* în elementele de paratext este posibilă însă doar pentru secvenţe discursive ce reprezintă cel puţin unităţi sintagmatice.

Unitatea *paratext–text* reprezintă un macrosemn care construieşte o lume, comentînd, în acelaşi timp, modul de a o construi.

---

[1] Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Babel, Bucureşti, 1996, pp. 177-178.

Textul poate fi considerat element transcendent (pentru paratext) ale cărui semnificații imanente sînt condiționate de *atenția* orientată prin paratext. Tranzacția realizată de paratext se întemeiază semantic pe calitatea de *referent* a textului însoțit. Calitatea de text a unor elemente de paratext, cînd au propriile elemente de paratext, implică un joc de semnificații, un soi de referință catoptrică.

În raportul text-paratext, se poate vorbi despre „transcendență" *in praesentia*. Elementele paratextuale sînt consubstanțiale cu textul, dar statutul lor este, în fond, *transtextual*, fie că sintaxa celor două planuri presupune un efect de convergență, fie că ele acționează divergent, alăturarea lor fiind întotdeauna „sintactic densă" (Gérard Genette).

Aspectul sintactic al textului literar, adaptat condițiilor de receptare a operelor literare în general, aduce în atenție fenomenul „distribuției textuale", în măsura în care se pot face distincții între: secvențe sau straturi textuale ce funcționează pentru construirea *diegezei* (discursul ficțional), altele – în interval, în diverse forme de deschidere paratextuală – menite să instituie comunicarea cu lectorul pentru punerea în valoare a propriei imanențe, în fine, un strat destinat interpretării intermediate de alte conținuturi sau forme atestate de instituție (alte relații transtextuale, foarte marcate fiind cele constituite în arhitext și intertext).

În contextul metaforic pe care îl constituie opera în totalitatea ei, componenta paratextuală ilustrează raporturile dintre elementele succesive ale contextului metonimic. Relațiile de contiguitate sintagmatică „se reflectă" însă în planul paradigmatic prin mutațiile pe care le produce în relațiile de contrast și de analogie pe care le presupune metafora.

Numele autorului, titlul, prefețele și notele infrapaginale „se comportă" diferit cu texte din genuri literare diferite, iar această relație particulară cu fiecare gen literar diferă, la rîndul ei, pe de o parte, în funcție de convențiile epocii căreia opera îi aparține, iar pe de altă parte, în funcție de mutațiile produse în gustul estetic, dacă opera ajunge să fie receptată după mai multe secole (sau numai decenii) de la apariția/performarea ei.

Înscriindu-se în seria competențelor (literare) transtextuale, paratextul se individualizează prin calitatea sa de *releu* către alte competențe similare (arhitextuală, intertextuală sau metatextuală), de pildă în titlurile ce conțin nume de personaje (*Macbett* al lui Eugen Ionescu), care trimit la mituri sau motive literare de mare circulație (*Prometheus Unbound*, *Creanga de aur*, *Floare albastră*) sau structuri morfo-sintactice consacrate (*À la recherche de...*).

Organizarea vizuală a textului este concepută, mai mult sau mai puțin convențional, în așa fel încît să constituie o primă cale de percepere a mesajului global (funcție pe care o îndeplinește, uneori redundant, și titlul). Se poate vorbi, în consecință, despre o „sintagmatică internă" ce acoperă „relațiile dintre semne în interiorul spațiului grafic"[1] și de o „sintagmatică externă", constituită de „relațiile care se raportează la factorul «loc»", în speță la obiectul la care semnul face referire.

În paginile de titlu există importante relații de coprezență între elemente diferit marcate stilistic, mai cu seamă atunci cînd semnele iconice interacționează cu acelea lingvistice, situație care ulterior devine model de structurare sintactică pentru textul (afișul) publicitar. Totuși, cînd se urmărește un anumit efect stilistic, mai multe elemente paratextuale pot fi „marcate", în așa fel încît acesta să fie amplificat pe mai multe căi, prin concurența mai multor limbaje acționînd pe variate niveluri asupra receptorului.

2. Stilistica și poetica titlului

Element *sine qua non* al instituției literare, formă paratextuală implicată profund în receptare și în orice ierarhizare din istoria literară ce induce o tradiție, titlul a făcut mult mai frecvent obiectul încercărilor de clasificare și descriere funcțională decît al definirii propriu-zise. Definiția propusă de Gérard Genette în *Seuils*, cu preluarea „diferențelor specifice" din teoria lui Leo H. Hoek, conține nuanțe și modalizări care denotă prudența demersului: „titlul [...] este [...], cel puțin în privința intitulărilor vechi și clasice,

[1] Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS, Paris, 1993, p. 157.

un obiect artificial, un artefact de receptare sau de comentariu prelevat în mod arbitrar de cititori, public, critici, librari, bibliografi [...] din masa grafică şi, eventual, iconografică a unei pagini de titlu sau a unei coperte"[1].

Cu precădere în epocile în care coperta cărții nu avea rolul de a-i oferi cititorului mai multe informații despre operă, pagina de titlu era construită în aşa fel, încît să lase cît mai puțin la o parte din ceea ce-i oferea, la nivelul posibilităților de marcare topică, sintaxa elementelor constitutive. Astfel, mai ales înainte de secolul al XIX-lea, pagina din deschiderea volumului era acoperită cu – într-un anumit sens, chiar covîrşită de – un titlu complet, analitic, cotorul volumului, adică partea sa vizibilă cînd se află în raft, purtînd doar inscripția „Literatură". Această extensie a titlului (explicativ) pînă la acoperirea paginii denotă existența, la polul genezei textului, a unei concepții asupra modului în care polul indistinct al receptării conferă un aspect predominant uneia sau alteia dintre secvențele sau instanțele operei. Pornind de la relația de autoritate, reciprocă şi de multe ori instabilă, dintre titlu şi operă, se poate deduce posibilitatea multiplicării acestui tip de relație într-un sistem structurat în jurul celor trei termeni fundamentali ai comunicării literare: autor – operă – receptor.

Descoperirea unei invariante la nivelul structurii, cel puțin pentru titlurile romanești devenite model (*Zadig ou La destinée, histoire orientale*, a lui Voltaire, sau, cu aceeaşi structură, la noi, *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănîncă. Romanț original*), constituie argumentul unor dispute nu lipsite de prețiozitate pe marginea terminologiei celei mai adecvate. Modelului titlu + subtitlu + indicație generică îi corespund atîtea realizări defective, încît funcționarea însăşi a modelului devine problematică, oricare ar fi momentul în care a apărut cartea: *Madame Bovary, mœurs de province* (titlu + subtitlu), *Sărmanul Dionis/ novelă* (titlu + indicație generică), titluri simple, cum apar frecvent la romancierii români (*Concert din muzică de Bach* sau *Răscoala*), dar şi numeroasele intitulări construite parodic.

[1] G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, pp. 54-55.

Înainte de o descriere a tipurilor funcționale de expresii intitulante, se cuvine să relevăm elementele care condiționează statutul acestor formule determinante pentru receptarea textului literar sau chiar a unei opere muzicale ori plastice. Analiza din perspectivă stilistică și poetică poate să pornească de la concluziile discuției despre statutul și funcțiile titlului și trebuie să explice modul în care acesta influențează receptarea textelor. Titlul operei de artă, prin intenția de a evoca un anumit conținut, se abate de la regulile de „gramatică" a textului, dă naștere unui fenomen ce trebuie studiat din perspectivă stilistică. El are funcția pragmatică de a produce o tensiune între atitudinea „trezită" în cititor cu ajutorul trăsăturilor semantice implicate și răspunsul gradat pe care îl dă textul la așteptările acestui cititor.

Dificultățile pe care le presupune alegerea unei metode precise pentru descrierea vastului domeniu al intitulării literare nu ar putea fi eliminate decît printr-o formulă eclectică – și utopică totodată – care să îmbine criteriile diacronic, funcțional, al împărțirii pe genuri, al clasificării după tipul structural etc. Prea puține concepte teoretice aplicabile în studiul poeticii textului literar propriu-zis pot opera și în analiza titlurilor, ca expresii în care se reflectă, printr-un soi de holomorfism dorit sau nu de autori, esența ideatică a textului. Urmărind ceea ce este tipic în cazul unui fenomen cu manifestări atît de diverse, orice demers trebuie să renunțe la pretenția de exhaustivitate ori de a formula judecăți definitive. Adecvată la necesitățile teoretice ale momentului rămîne evidențierea aspectelor celor mai semnificative descoperite în urma cercetării din mai multe perspective.

Inclus de Paul Cornea printre aspectele principale ale prelecturii, alături de informațiile indirecte („rumoarea"), de „vecinătăți și ambalaj" (forma copertei, numele editurii, al colecției, al autorului etc.) și de „discursurile de escortă" (prefața, postfața, rezumatul, sumarul, bibliografia), titlul ar avea în primul rînd un rol în „preliminarea comprehensiunii"[1]. Inconvenientele acestei clasificări în ordine funcțională apar, însă, în cazul literaturii moderne, adesea

[1] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, București, 1988, pp. 157 și urm.

autoreflexivă, atunci cînd contractul de lectură pe care îl instituie titlul este negat de semnificațiile construite în text, fiind nevoie, în unele cazuri, de comprehensiunea ulterioară a sensurilor din titlu (de exemplu, textul-capcană pentru cititor *Un drame bien parisien* al lui Alphonse Allais, cu toate intitulările sale interioare care „tulbură" în mod intenționat sensul perceput prin lectură).

Pragmatica titlurilor acoperă o diversitate de manifestări, care nu diferă într-o măsură însemnată de pragmatica enunțurilor obișnuite. Există și titluri în care unui rol ilocuționar corespunzător unei strategii lingvistice de influențare i se asociază forme diferite de manifestare lexico-gramaticală (de exemplu, titluri diferite pentru a exprima același îndemn etc.), la fel cum există titluri pentru care situația de „comunicare" conferă o anumită valoare pragmatică, un rol ilocuționar. Titlul *Dulce ca mierea e glonțul patriei* insinuează o exteriorizare (aparentă) a iubirii de patrie, un îndemn la participarea la luptă, dar și o negare a militarismului (putînd fi corelat enunțului horațian: „Plăcut și plin de onoare este să mori pentru patrie").

Specificul devenirii acestor secvențe (pre)liminare vine, în ultimă instanță, din faptul că statutul pe care îl au elementele de paratext, în relație cu textul, în perspectiva diacroniei, cunoaște determinări din partea mecanismelor de receptare literară, întrucît forma discursivă imuabilă în care este publicată o operă face, de obicei, imposibilă adaptarea sa la modificările survenite în orizontul de așteptare, de-a lungul timpului. Titlul și, în general, elementele de paratext „emfatice" suportă, fără riscul de denaturare a conținutului, aceste transformări: „Mai flexibil, mai versatil, întotdeauna tranzitoriu pentru că e tranzitiv, paratextul este, într-un fel, un instrument de adaptare"[1]. Un exemplu făcut celebru tot de Umberto Eco este titlul *Numele trandafirului*, pe care autorul îl comentează atît în *Note la Numele trandafirului*, cît și în *Limitele interpretării*. Dorind să lase liber cititorul în interpretarea romanului pe calea titlului, să deschidă, așadar, toate lecturile posibile, pentru a le face pe toate irelevante[2], autorul ipostaziat în teoreti-

[1] G. Genette, *op. cit.*, p. 375.

[2] Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanța, 1996, p. 134.

cian recunoaşte că a produs „o inexorabilă serie de interpretări toate extrem de relevante“[1].

Titlul devine un factor determinant al coerenţei textuale (şi receptive), în primul rînd pentru că prezintă o bivalenţă funcţională: el poate funcţiona atît ca *Thema* („topic“), desemnînd obiectul, un lucru de obicei cunoscut, la care se referă enunţul, cît şi ca *Rhema* („comment“), mijlocind informaţia nouă şi relevînd – dacă sîntem de acord cu o accepţie mai largă a termenului – caracteristicile obiectuale ale discursului. Titlul intră însă într-o relaţie complexă, pentru care orice taxonomie devine irelevantă, cu elementele intratextuale, explicite sau implicite, ce asigură coerenţa textului: jocul anaforic/cataforic al combinaţiilor de cuvinte se află adesea sub controlul, mai mult sau mai puţin degajat, al proiectării *ab initio* a unui sens de către secvenţa intitulantă.

Titlurile tematice fac abstracţie de caracterul material al cărţii, de circumstanţele receptării şi ajung chiar să sublinieze un element de conţinut care nu e decît pretextul (intriga) cărţii (naraţiunii), nu subiectul ei (*Crima din Orient Expres*; *Crimă cu premeditare*, în care se vorbeşte despre modul în care e descoperit criminalul) sau nu reţin decît o parte din conţinut prin metaforizare a conţinutului întreg (*Patul lui Procust, Concert din muzică de Bach*), prin restrîngerea temei narate (*Venea o moară pe Siret*), prin referire la un element esenţial al narativităţii – personaje (*Craii de Curtea-Veche*), intrigă, indicaţii de timp şi spaţiu (*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*). Toate acestea se opun altei modalităţi, care poate ţine seama şi de aspectul rematic, de modalitatea discursivă reflectate în titluri cum ar fi *Marş funebru* sau *Psalmul de taină*. Titlul rematic poate fi, în acelaşi timp, o formă de anticipare a reacţiei cititorului, „arzînd etapa“ instituirii unei comunicări cu acesta (ca în *Pagini bizare*).

În orice formă gramaticală s-ar prezenta şi orice element de conţinut ar cuprinde, titlul unui text funcţionează în primul rînd ca un nume propriu al acestuia. Înscris la exteriorul cadrului care circumscrie textul – a cărui figură empirică se consideră a fi coperta cărţii – titlul identifică textul şi, ca orice nume propriu,

[1] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 134.

permite să se vorbească despre el (şi despre lumea pe care o instituie) în absență. Fără titlu, fie el numai un număr de clasificare într-o bibliotecă sau primele cuvinte ale unui text fără titlu, reluate în poziție privilegiată şi învestite cu funcție de identificare, nu s-ar putea distinge la exterior un text de altul şi cu totul alta ar fi configurația şi substanța disciplinelor de lectură. Titlul, mai mult chiar decît numele autorului, este „operatorul însuşi al normalității şi al legalității textuale"[1]. Este încălcat astfel un anumit statut al semanticii discursului, producîndu-se o derogare în ceea ce priveşte denumirea şi referința: *Ion* este în acelaşi timp titlul unui text şi numele unui personaj de ficțiune; *Joc secund* este un nume comun determinat care adună sub un titlu „temele" unei cărți identificate cu numele său propriu; *De Dialectica*, deşi pare să-şi ia parecum mai direct drept referent conținutul textului, nu încetează să fie nume propriu; o frază completă în formă de asertiune (*Cu mîne zilele-ți adaogi*), de exclamație (*Mortua est!, Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci!*) sau interogativă (*Ce e amorul?, Quo vadis?* etc.) devine, la rîndul ei, nume propriu. Se constată aşadar un „a deveni propriu" al categoriei „comunului" şi un „a deveni nume" al verbului şi al particulei însoțitoare.

Enunțarea cu ajutorul titlului are, în teatru, funcții ce pot fi decelate cu aceeaşi lipsă de dificultate ca în alte genuri literare: cînd nu trimite direct la (mai bine zis, anunță) numele unuia sau mai multora dintre protagoniști, precum în tragedia antică şi în cea clasică – *Agamemnon*, *Antigona*, *Andromaca*, *Cidul*, *Polyeucte*, *Antoniu şi Cleopatra* etc., nici nu accentuează o anumită condiție socială a personajului (*Oedip rege*, *Ubu rege*), inserînd, eventual, minime sugestii împrumutate din intrigă (*Arlechin, valet la doi stăpîni*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*), cînd, de asemenea, nu mizează pe efectele propriului caracter eliptic pentru a mima obiectivitatea, pentru a dejuca strategia de cooperare a receptorului (*Cîntăreața cheală*) sau pentru a face loc ambiguității propice metaforei (la Samuel Beckett, *Fin de partie*), secvența aşezată ca o etichetă transparentă înaintea universului imaginat ce trebuie „reperat" de cititor poate fi deosebit de locvace, fără obligația, desigur, de a

[1] *J. Derrida* par Geoffrey Bennington et J. Derrida, Seuil, Paris, 1991, p. 224.

spune adevărul sau *cu adevărat* despre operă: *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* etc. Nici jocul confruntării convenționale de sensuri pe care vecinătatea titlu-subtitlu îl deschide într-o piesă de teatru nu rămîne fără consecințe pentru receptare, de vreme ce notația arhitextuală – intens exploatată *a contrario* de Caragiale-dramaturgul – condiționează adecvarea codurilor generice existente la cei doi poli ai comunicării artistice.

Destinatarii titlurilor, mulți dintre ei neprevăzuți de autor, sînt și principalii agenți ai circulației și ai derivei acestei instanțe. Acțiunea publicului se exercită în general în sensul unei scurtări, al unei veritabile eroziuni a titlului, în urma căreia elementul cel mai pregnant (*Ciocoii vechi și noi*, de pildă) ori instanța textuală construită în modul cel mai semnificativ și mai complex (*Gargantua* sau *Pantagruel*) sînt reținute ca expresii de identificare.

Obiectul de studiu al „titrologiei" îl constituie secvențe textuale aflate nu numai „pe pragul" textului, ci și în interiorul său, situarea internă fiind motivată, pe de o parte, de necesitatea de a identifica un conținut nou, iar, pe de altă parte, de diverse manifestări ludice ale registrului ficțional, precum procedeul *„mise en abyme"* pe care urmează să-l discutăm separat. Devin, astfel, instanțe ale funcției de intitulare obișnuitul *titlu*, *subtitlul*, *„indicația generică"*, *intertitlurile* și ceea ce am putea numi *titlul intradiegetic*.

În accepția sa condiționată de statut, titlul, ca secvență exhibată de text, este un obiect de circulație a cărții, întrucît destinatarul textului este cititorul propriu-zis, iar destinatarul titlului este „publicul larg". În accepție funcțională, însă, titlul este alcătuit dintr-un „ansamblu de semne lingvistice [...] care pot să figureze la începutul unui text pentru a-l *desemna*, pentru a-i *indica*, în mod global, conținutul și pentru a *seduce* publicul vizat"[1].

Fixată adesea într-o formă nominală, vocabula sau secvența intitulantă prezintă o deosebire de natură discursivă față de text: fiind expresia unui „strat condensat al sensului" (Paul Cornea) asupra căruia cititorul face supoziții, titlul constituie o frază agramaticală în structura de suprafață, dar gramaticală în cea de

[1] Leo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton, Paris, 1981, p. 17, *apud* G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 73.

profunzime, în timp ce textul este compus, de regulă, din fraze construite după regulile gramaticii. Apare firesc, prin urmare, ideea existenței unei relații de *complementaritate* și de *interdependență* text – titlu, în pofida autonomiei pe care autorul sau publicul receptor o conferă expresiei intitulante ce „își afișează ipseitatea, se erijează în microtext autosuficient, generator al propriului său cod și ținînd mult mai mult cont de intertextul titlurilor și de comanda socială decît de povestirea pe care o intitulează"[1].

Titlul este un semnificant continuu, cu valoare de „etichetă". Aceasta se caracterizează, *ca și numele personajului*, prin: recurență, omogenitate, stabilitate, bogăție, motivare, pornind de la criterii pe care Philippe Hamon le folosește în legătură cu semiologia personajului – eticheta integrează deci o paradigmă de *echivalențe* care poate baleia un cîmp întins de mărci, de la cea mai economică (*deicticul*: *el*, *asta*, *ei*; litera simplă – K. la Kafka, contele P., Doamna N., în anumite texte din secolele al XVIII-lea și, la noi, în nuvelele lui C. Negruzzi) pînă la cea mai complexă („portretul", descrierea), trecînd prin numele propriu (nume, prenume, supranume) și toate varietățile de perifrază ("bărbatul cu panglici verzi"), de titrologie oficială, de ilustrații sau de diagrame (arborii genealogici pe care Zola odinioară iar Nabokov recent îi anexează la anumite romane)"[2].

Ca și personajul, titlul este „o *construcție* a textului, mai curînd decît o *normă* impusă din afară textului". Spre deosebire de numele propriu dat unui personaj, titlul nu e un enunț fără sens, un cuvînt „alb", un „asemantem". Asemenea numelui personajului, titlul suferă, prin circulație intensă, o scurtare a expresiei („etichetei") – *Tristram Shandy*. Ceea ce reține cititorul dintr-un titlu (și alte elemente de paratext) va fi analizat, prin *retroacțiune*, în funcție de semnificat, sau, dimpotrivă, îi va servi drept „referință prospectivă", drept orizont de așteptare pentru a prevedea sensul povestirii. Aceste aspecte funcționează ca semnale ce trimit la un conținut moral, estetic, caracterologic, ideologic, stereotip.

---

[1] Claude Duchet, *La fille abandonnée et la Bête humaine, elements de titrologie romanesque*, în „Littérature", 12, déc. 1973, p. 5.

[2] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, în *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p. 144.

Cercetarea din perspectivă modernă a discursului prefațator, considerat de teoreticieni și chiar de unii filosofi susceptibil de a constitui un gen literar în sine – idee în virtutea căreia mai mulți autori celebri au scris prefețe ce introduceau texte inexistente (de pildă, Nietzsche scrie *Cinci prefețe la cinci cărți care n-au fost scrise* și, într-un anumit sens, același lucru face Eminescu în *Contrapagină*) –, i-a determinat pe cercetătorii fenomenului paratextual să se întrebe dacă titlul s-ar putea bucura de aceeași autonomie. Cum practica literară are, de obicei, un ascendent asupra teoriei despre ea, răspunsul a fost găsit în opere deja scrise: în capitolul VII din *Pantagruel* Rabelais enumeră titluri dintr-o bibliotecă imaginară, Borges comentează cărți bine individualizate prin titlu, dar care n-au fost scrise vreodată, iar, mai recent, Werner Bergengrűn a publicat un „roman" intitulat *Titulus* (1960), al cărui protagonist este un bibliotecar fictiv ce vrea să scrie despre titlu etc. În ultimă instanță însă, o parte din celebritatea operelor se datorează titlului lor, expresiv dar și misterios de multe ori, explicat sau nu de textul pe care îl intitulează. Astfel, a schimba titlul *Roșu și negru* al romanului lui Stendhal ori *Enigma Otiliei* al lui G. Călinescu, sintagme ce lasă o anumită libertate imaginației cititorilor, ar însemna să se ofere spre lectură, în fiecare caz, o altă carte. Destinul textului și cel al titlului său – oricît de ostentativ și-ar declara acesta din urmă independența – sînt, de fapt, într-o permanentă conjuncție.

Fiind un semn care intră în relație cu alte semne, din sisteme semiotice diferite (lingvistic și non-lingvistic), discursul intitulant dezvoltă relații ce pot fi descrise cu ajutorul triadei semiotice a lui Charles Morris. Relația cu *ontos*-ul particular instituit de text, pe care îl denumește, îl caracterizează, îl rezumă etc., ca și trimiterile la un univers factual, al realității autorului și cititorului (în sincronie), transcendente textului și încifrate în coduri ale cunoașterii socializate ce fac posibilă receptarea – toate acestea constituie dimensiunea semantică a semnului *titlu* din creația artistică. Relația de tip pragmatic ține, de asemenea, de statutul expresiei intitulante, modul în care titlul poate să impună o conduită de lectură fiind relevat, între alte aspecte, de actele de limbaj ce se pot măcar bănui, dacă nu chiar percepe în structura de adîncime a enunțului:

hotărîre („Eu, autorul, hotărăsc să intitulez această carte *Numele trandafirului*"), *sfat* sau *injoncțiune* („Vă sfătuiesc/ Trebuie să citiți această carte ca pe un roman") etc.

În ceea ce privește relația de tip sintactic, titlul se definește atît prin raportare la macrosemnul text, cît și prin trăsăturile comune cu alte semne-titlu, înscrise sau nu în aceeași convenție literară. Se consideră, prin urmare, că titlul are un rol însemnat în delimitarea sintactică a textului și în situarea lui pragmatică, marcînd începutul acestuia ori al unui nou segment al său (în cazul *intertitlurilor*). Textelor „emice"[1], caracterizate prin absența semnelor inițiale sau finale de anticipare ori de reluare, li se opun cele „etice", în care există „caracteristici de delimitare transcendente textului (de exemplu, la texte scrise, titluri sau semnale postpuse, cum ar fi *Sfîrșit*, la texte formulate oral, pauze sau situații de vorbire deictice"[2]).

De asemenea, din punct de vedere sintactico-semiotic, în situațiile în care există o concordanță între semnificațiile lui și tema textului, titlul are funcție *cataforică*, depinzînd de elemente ale textului actualizate după el a căror interpretare depinde, în același timp, de inferențele pe care cititorii le fac, pe „pragul" textului, receptînd titlul. Această funcție subliniază originea textuală comună a titlului și a *incipit*-ului, amîndouă făcînd parte, în manieră diferită, însă, din text și proiectînd asupra acestuia semnificațiile unei viziuni dominante și, de obicei, coerente. De pildă, supratitlul *Orbitor*, urmat de titlul *Aripa stîngă*, cu subtitlul-indicație generică *Roman*, al lui Mircea Cărtărescu, conține indici ai stilisticii textului ce pot fi descoperiți și în *incipit*: „Înainte să se construiască blocul de vizavi și totul să devină ecranat și irespirabil, priveam nopți întregi Bucureștiul de la tripla fereastră panoramică a camerei mele din Ștefan cel Mare". Cuvintele articulate, notațiile de atmosferă, prezența persoanei întîi, motivul privirii și fixarea unui cadru spațio-temporal sînt elemente a căror funcție pragmatică – de a

[1] R. Harweg, *Pronomina und Textkonstitution*, Műnchen, 1968, p. 152 și urm., *apud* Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, Univers, București, 1983, p. 60.

[2] H.F. Plett, *lucr. cit.*, în *op. cit.*

produce o anumită tensiune – determină funcția cataforică (subordonată coerenței sintactice a textului).

Producerea unei tensiuni ce poate stimula receptarea este, de altfel, procedeul cel mai frecvent întîlnit într-o poetică elementară (clasică) a titlurilor constituite cu ajutorul funcției de desemnare: *Viața ca o pradă, Răscoala, Bietul Ioanide, Groapa, Nostalgia* etc. Acestea orientează atenția cititorilor asupra conținutului a ceea ce urmează, cu toate că articularea cu articolul hotărît trimite la obiecte sau fenomene deja cunoscute de participanții la actul de comunicare.

Încercările de a realiza o taxinomie a titlurilor literare s-au situat, în general, pe două poziții opuse: fie au privilegiat un anumit criteriu, negînd posibilitatea studiului exhaustiv și făcînd clasificarea inoperantă în cazul titlurilor construite după principii și cu intenții diferite (Leo H. Hoek, G. Genette ș.a.), fie au încercat, oarecum ironic, să creeze o tipologie căreia nici o posibilitate de intitulare (nici măcar cele neactualizate vreodată) să nu i se sustragă (Marian Popa, cu studiul *Titluri* din volumul *Modele și exemple*, este cazul relevant).

Leo H. Hoek distinge, din punctul de vedere numit de el „semantic", titlurile care desemnează subiectul textului („*subjectaux*"), precum *Madame Bovary* sau *Moș Nechifor coțcariul, Sărmanul Dionis* etc., de titlurile care „se referă la textul însuși" sau „desemnează textul ca obiect", cum sînt *Amintiri din copilărie, Manuscris găsit într-o sticlă, Scrisori persane, Scrisoarea I, Glossă* etc. Pornind de la clasificarea lui Hoek, Gérard Genette propune o tripartiție ce împrumută din logică termenii de *temă* („*thème*" = obiectul despre care se vorbește) și *remă* („*rhème*" = ceea ce se spune despre obiectul aflat în discuție). El clasifică titlurile în *tematice* (acele *subjectaux* ale lui Hoek), *rematice* (*objectaux* la Hoek) și *mixte* (conținînd, în expresii bine individualizate, un element rematic și unul tematic: *Povestea magului călător în stele, Odă lui Napoleon, Romanul lui Eminescu* etc.).

În demersul său prin care descrie posibilitățile, împlinite sau nu, ale actului de intitulare, Marian Popa are ca punct de plecare observația că nu există posibilitatea de a discerne valoarea literară a unui text prin titlul pe care îl poartă. Ceea ce deosebește un titlu

de un nume propriu este faptul că primul „se referă, cel puțin teoretic, la un unicat, [...] este nu un semn arbitrar și fără valoare de semnificație, ci o parte organică a operei“[1].

Tipologia titlurilor dezvoltată de Marian Popa, foarte generoasă și cu definiții adecvate, refuză adoptarea unor criterii, totuși necesare, ilustrînd, probabil, prin acest amestec al claselor, tocmai varietatea infinită a intitulării. *Titlurile-termen*, de pildă, care se referă la individualitate și pot fi definite ca „etichete la un conținut“, avînd un „grad de predictibilitate maxim asupra acestuia“, își găsesc un model în *Caracterele* lui Teofrast, intitulate *Prefăcutul, Grosolanul, Amabilul, Guralivul* etc., iar mai tîrziu se pot întîlni sub forme precum *Omul invizibil, Rusoaica, Străinul* etc. În schimb, *titlul-clasă* „definește ansamblul de termeni, colecția de obiecte omogenizate prin note comune“[2] și corespunde unor texte în care conflictele cunosc un grad ridicat de stereotipie: *Țăranii, Mizerabilii, Cuceritorii*.

Un criteriu pertinent, cel al „distribuțiilor nume-prenume-determinant (poreclă)“, îl ajută pe autorul studiului să descopere subclase ale titlurilor numite de el *antroponomastice*. Realizînd identitatea nume = prenume, „protonumele“ *Hamlet, Oedip, Gargantua, Electra, Cezar* etc. indică o situație umană fundamentală și constituie „clasa titlurilor arhetip, de un grad maxim de abstractizare, spre care tind toate titlurile, pe măsură ce operele își consolidează poziția în conștiința literaturii“[3]. Celelalte combinații, cu virtuțile lor eufonice și cu adecvarea lor la o anumită epocă și la un anumit gen literar, sînt însoțite de observații privind expresivitatea și valoarea de reprezentare a conținutului. Interesează, în spațiul antroponimelor devenite titluri, absența secvențelor cu structura nume + prenume, eufonia titlurilor cu structură opusă acesteia (*Oliver Twist, Eugénie Grandet, Tănase Scatiu, Moll Flanders, Alexandru Lăpușneanul* etc.), preponderența titlurilor-prenume feminine (*Mara, Carmen, Lina*), în detrimentul celor masculine (*Ion, Jean Cristophe*), restrîngerea, în vremurile moderne, a posibi-

[1] M. Popa, *Modele și exemple*, Eminescu, București, 1971, pp. 190-191.
[2] *Ibidem*, p. 197.
[3] *Ibidem*, p. 199.

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI

lităților de a sugera conținutul cărții sau caracterul personajului (*Bietul Ioanide, Călin Nebunul, Sărmanul Dionis, Wilson Zevzecul, Jacques Fatalistul* etc.), evoluția către titlul-substantiv comun sau titlul-problemă (*Străinul*, nu *Meursault*).

În combinațiile de nume a două persoane („clasa grupurilor onomastice"), relația de complementaritate impune, în general, o ordine fixă, motivată de inegalitățile de rang (termenul masculin ocupă primul loc: *Adam și Eva, Theagene și Haricleea, Romeo și Julieta*), iar, în lipsa acestora, de o lege poetică a „ritmicității și simetriilor sunetelor", formulată de Roman Jakobson, după care vorbitorul preferă, inconștient, să înceapă cu numele mai scurt dintr-o coordonare: *Bouvard și Pécuchet, Ismail și Turnavitu* etc.

În fine, înainte de a scrie despre fenomenul proliferării titlurilor și despre „titlurile trăsnite", Marian Popa definește o clasă a *titlurilor comerciale*, care atrag cititorul prin faptul că se opun unui context moral și ideologic dominant sau prin exploatarea unor „mituri" actuale (de exemplu, *Cum a murit Marin Preda* sau *Revoluția în direct*), și categoria de „Titluri aforism. Titluri concluzie", cele „pentru care ficțiunea propriu-zisă constituie o demonstrație, ele reprezentînd concluzia"[1]: la Shakespeare, *Totul e bine cînd se sfîrșește cu bine*, iar în subtitlul romanului lui Nicolae Filimon – *Ce naște din pisică șoareci mănîncă*.

Rolul subtitlurilor (numite și *titluri secundare*) diferă în funcție de relația de complementaritate cu titlul prim: ele pot să aducă un plus de informație față de secvența inițială, ale cărei echivalențe devin (*Zadig ou La destinée; Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu Lumea sau giudețul sufletului cu trupul*), sau să desemneze un tip de diegeză: *povestire, roman, jurnal, legendă* etc.

Înlocuind titlurile din perioada primelor tipărituri, care, împreună cu numele autorului, încercau să acapareze întreaga pagină de titlu și ofereau cititorului informații despre circumstanțele scrierii și despre conținut, *corpus*-ul de intitulare modern, alcătuit din succesiunea, rareori complet actualizată, supratitlu-titlu-subtitlu-indicație generică-intertitluri, pune textul în relație cu aspecte ce se înscriu într-o tradiție. Supratitlurile, constituind de obicei

[1] M. Popa, *op. cit.*, p. 232.

rezultatul reordonării de către autor a operei, sînt motivate de unitatea – uneori doar aparentă – a textelor subsumate. Dacă această unitate este remarcabilă la Zola, care a alcătuit de la început planul celor zece volume (care vor deveni 20) din ciclul *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), subintitulat *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, nu la fel de unitar este universul romanesc al *Comediei umane* a lui Balzac, în care intră *après coup* mai multe romane publicate înainte de constituirea unui „sistem" din *Scene* și *Studii*.

În literatura română, miile de pagini de teatru și proză, sutele de mii de versuri etc. publicate de Victor Eftimiu, ale cărui scrieri nu pot fi asimilate decît în mică măsură literaturii autentice, făceau necesară clasificarea. Autorul și-a sistematizat opera dramatică, în 1956, în *Legende românești* (printre care *Înșir-te mărgărite*, din 1911), *Tragedii eline, Drame medievale, Satire bucureștene, Comedii provinciale, Tragicomedii țărănești* și *Piese cu subiecte de peste hotare*. Ilustrînd alt stadiu al literarității, pentru că instituie un model de ficționalitate, tetralogia lui Mircea Horia Simionescu *Ingeniosul bine temperat – Dicționar onomastic, Bibliografie generală, Breviar (Historia calamitatum)* și *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău* – își datorează unitatea intenției declarate a autorului de a face din aceasta epopeea unui erou contemporan.

Volumele de poezie au un statut particular, întrucît titlul volumului este considerat un echivalent al *supratitlului*, în vreme ce titlurile poemelor respectă caracteristicile *intertitlurilor*. Varietatea funcțională a relației dintre titlul volumului și un anumit text liric se manifestă de la un grad minim al desemnării, în cazul volumului intitulat rematic *Poezii* sau *Versuri*, pînă la instituirea unei tensiuni accentuate, prin vocabule sau sintagme cu valoare metaforică revelată în textele volumului (*Cuvinte potrivite, Poemele luminii*).

Diferența dintre titlul cărții și intertitlu, mai ales în genul narativ, este una de statut pragmatic: titlurile interioare, adesea integrate diegetic, se adresează cititorului care este deja angajat în lectura textului și constituie un factor al continuității procesului de lectură. Unui model de intitulare internă prin numerotarea diviziunilor și eventuala mențiune rematică (*Cartea I, Capitolul al*

II-lea etc.), i se opune, uneori în aceeaşi epocă literară, tradiţia, iniţiată probabil în Evul mediu, care apelează la intertitlurile tematice, descriptive, în forma unor propoziţii completive circumstanţiale. Acestea din urmă pot fi sugestive prin laconismul lor sau prin tendinţa de a rezuma întregul conţinut al secvenţei de text intitulate, toate posibilităţile fiind deja actualizate, în literatura noastră de Grigore Ureche în *Letopiseţul Ţării Moldovei...*: formulele scurte (*Cînd s-au lovit oştile* sau *Cînd au prădat leşii ţara Moldovei*) alternează cu rezumări mai ample: *Cînd au venit veste lui Ion vodă că l-au mazilit împăratul şi au dat domniia lui Pătru vodă Şchiopul şi cînd s-au sfătuit Ion vodă cu ţara să să rădice asupra turcilor, 7081 ‹1573›*. Ascultînd de alte convenţii literare, de un contract de veridicitate aparent constrîngător, Rebreanu îşi intitulează fiecare capitol din *Răscoala* cu un cuvînt ce reprezintă, în esenţa sa, acţiunea episodului narativ, de fiecare dată în alt stadiu al devenirii lumii povestite, într-o continuitate ce serveşte caracterului rotund al naraţiunii: *Răsăritul, Pămînturile, Flămînzii, Luminile, ..., Vestitorii, Scînteia, Flăcări, ..., Apusul*. De altfel, cele 12 capitole sînt împărţite în mod egal între volumul I (*Se mişcă ţara!*) şi volumul al II-lea (*Focurile*), titlul cărţii întregi constituind, de fapt, un supratitlu.

În ficţiunea comică şi în romanul picaresc, intertitlurile descriptive ale istoricilor sînt parodiate copios, prin anularea oricărei utilităţi a fragmentării discursului şi a intitulării (la Cervantes, de pildă, *Capitolul V.// Unde se povestesc mai departe nenorocirile cavalerului nostru*), prin exagerarea procedeului de *captatio* şi a caracteristicii de veridicitate (la acelaşi autor: *Capitolul XXIII.// Despre ceea ce i s-a întîmplat vestitului don Quijote în Sierra Morena, aventură dintre cele mai rare din cîte se povestesc în această istorie adevărată*), prin sancţionarea ironică a conţinutului sau prin absurd (la Rabelais: *Capitolul XXXVIII.// Cum se dovedeşte că scrumbiile nu sînt de dispreţuit; Capitolul XXXIX.// Cum s-a însoţit fratele Ioan cu bucătarii pentru a lupta împotriva scrumbiilor*) etc.

Titlurile de poeme din volumele autorilor moderni intersectează o pluralitate de registre în care limbajul poetic tinde să-şi descopere sursele reprezentării. Un exemplu, poate mai puţin ilustrativ decît multe altele, îl oferă poeziile lui Raymond Queneau, intitulate

nu numai în relație semantică (de completare, de explicare etc.) cu textul, ci și pentru a actualiza – ridiculizîndu-le adesea – coduri ale comunicării utilitare (*În caz de oprire chiar prelungită*, *Sfaturi pentru turiști*), literare (în titlurile intertextuale *Index Proust*, *Muștele*, *Frumosul meu Paris*, *Visul unei nopți de iarnă*, *Sub clar de lună* etc.) sau impuse de alte arte (*Odaie de han într-o zi ploioasă*, *Pe o mică melodie de flaut*, poate și *Men at work* etc.), atunci cînd nu este vorba de paradigma metaforică impusă și titlurilor-versuri de fiecare poet important (*Spumege vinul în ferigă*, *Gîsca hărțuită*, *Eternul buldozer* etc.).

Specificul relației dintre titlu și genul literar se actualizează în spațiul *arhitextului*, definit de Genette ca manifestare a apartenenței taxonomice. Cu ajutorul unor mențiuni propriu-zis titulare (*Poezii*, *Eseuri*, *Rondelul rozelor de august*, *Povestea vorbei* etc.) sau din subtitlu (indicațiile *Roman*, *Povestire* etc.), textul își declară calitatea generală sau, dimpotrivă, o trece sub tăcere. Raportarea explicită a textului la codul generic nu este o garanție de apartenență, cititorului revenindu-i rolul de a accepta sau de a refuza statutul declarat în elementele de paratext: *Romanul Trandafirului* nu este ceea ce numim astăzi un roman, iar comediile *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* și *O scrisoare pierdută* nu sînt *farse*, cum le prezintă, ironic, Caragiale în „lista încercărilor *sale* dramatice" a căror reprezentare o interzice.

Pe de altă parte, se poate vorbi de un specific al intitulării pentru fiecare gen literar, teatrul și poezia instituind, în acest sens, reguli mai puțin rigide. Relația titlului cu textul dramatic își derivă particularitățile în primul rînd din condiția „teatralității potențiale". Actualizarea textului unei piese de teatru, prin punerea în scenă ori prin lectură, se sprijină pe *didascalii*, incluse în categoria metadiscursului (deși mai potrivit ar fi termenul „meta-reprezentație"). Între tipurile de didascalii, alături de lista de personaje, indicațiile privind locul, decorul, circumstanțele enunțării, modul în care personajele își pronunță replicile etc. sînt incluse titlurile, indicațiile de gen („comedie", „farsă") ori decupajele (act, tablou, scenă). Și în genul dramatic gradul de simetrie dintre titlu și text este variabil: există piese cu titluri ce impun de la bun început un contract de lectură sincer (*Fedra* ori *Andromaca* de Racine, *Romeo*

şi Julieta ori *Regele Lear* ale lui Shakespeare), piese ale căror titluri arată că sînt scrise numai pentru a fi citite (*Un spectacle dans un fauteuil* de Alfred de Musset), altele care indică sau nu apartenenţa la teatrul absurdului (la Eugen Ionescu, *Lecţia*, faţă de *Cîntăreaţa cheală*), precum şi piese moderne, ale căror titluri transmit ceva din poetica textului, caracterizat prin abundenţa didascaliilor şi înlocuirea replicilor verbale cu limbajul gestual (Samuel Beckett, *Act fără cuvinte*).

În genul eseistic, *Eseurile* lui Montaigne transgresează numeroase reguli de producere a textului, într-un mod prin care lasă să se înţeleagă că însuşi titlul permite aceste abateri. Pe urmele sale pare să fi mers şi Odobescu, în *Pseudo-Kynegetikos*, la care abateri precum digresiunea continuă – constitutivă, am spune – sînt motivate de libertăţile oferite de titlu.

Subtitlul constituie nu numai secvenţa în care există menţiunile arhitextuale; el poate să aducă precizări, să indice un scop al scrierii (didactic, filosofic etc.) sau să fie generat numai în virtutea unei funcţii de ambiguizare. Relaţia dintre titlu şi subtitlu este condiţionată de raportarea lor individuală şi parţială la text, tensiunea creată prin această relaţie avînd grade diferite de intensitate: între cele două secvenţe poate fi *subordonare* (*Zadig ou La destinée*), *echivalenţă* prin disjuncţie (*Divanul sau Gîlceava Înţeleptului cu Lumea sau giudeţul sufletului cu trupul*), *atracţie*, prin intenţia morală comună (*Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănîncă*) ori prin alcătuirea după un criteriu unic – parodia – a tuturor palierelor intitulării: *Ţiganiada/ sau/ Tabăra ţiganilor/ Poemation eroi-comico-satiric.*

Poetica titlurilor îşi dezvăluie principiile – niciodată absolute sau universale – prin integrarea acestor secvenţe textuale în studiul despre funcţionarea operei literare, moment căruia îi premerge, în mod obişnuit, operaţia de clasificare a titlurilor şi de evidenţiere a trăsăturilor stilistice predominante.

Dimensiunile semantică, sintactică şi pragmatică ale textului literar pot să se instituie cu ajutorul „aparatului" de intitulare sau să devină manifeste pe calea intitulării. Ceea ce conferă unicitate (acea *Einmaligkeit* a fenomenului artistic) textului literar este şi „structura binară constituită din titlu şi operă, din relaţiile care se

stabilesc între ele"[1]. Intrînd în comunicare, pe de o parte, cu textul, iar, pe de altă parte, cu o întreagă paradigmă a intitulării literare, titlurile trebuie să creeze o tensiune propice receptării adecvate, fie că apelează la o formulare şocantă ori prea explicită, fie că reuşesc să instituie un echilibru între evocare şi simbolizare.

Vocabulele, sintagmele ori enunțurile ce au rolul de a intitula, asemenea frazei prin care se deschide prefața sau *incipit*-ului textului propriu-zis (acestea aflîndu-se, de obicei, într-o relație de semnificare cu titlul), se înscriu în formula specifică de orientare a orizontului de aşteptare al cititorului, care, de la primul contact cu textul, este nevoit să facă inferențe asupra caracteristicilor lumii re-create literar. Funcția *stilistică* a titlului, ca marcă de identificare, este corelată cu funcția sa *poetică*, articularea acestuia putînd fi descompusă după cele trei axe ale semnificării: este „pragul" textului, deci parte din acesta, intrînd într-o relație de tip sintactic cu el, este determinant pentru instituirea raportului text-receptor şi generarea stării de receptare (dimensiunea pragmatică) şi orientează alegerea unui anumit cod al cunoaşterii (ce implică un *logos* şi un *ontos* particulare) necesar pentru comprehensiunea (în sens estetic) a universului semantic al textului[2].

Perspectivele de lectură pe care le deschide titlul, dincolo de caracteristica „non-predictibilității" postulată de autorii ce urmăresc frustrarea cititorului, presupun actualizarea unui cod cultural: pentru a recepta *Făt-Frumos din lacrimă* sau *Doina* lui Eminescu este necesară înscrierea lor în codul culturii populare, iar în cazul *Odei (în metru antic)* este actualizat codul culturii clasice vechi. *Tratament fabulatoriu,* de Mircea Nedelciu, obligă la integrare ficțională, *Letopisețul Țării Moldovei...* cere actualizarea convenției narativ-verosimile a istoriografiei, *Dulce ca mierea e glonțul patriei,* de P. Popescu, trebuie citit în cheie ironică, iar discordanța dintre titlul *Henri Matisse* şi indicația generică, aparent apozitivă, *roman* trebuie anulată de cititor prin actualizarea de coduri culturale diferite sau, după Genette, integrată „ca figură oximoronică de tipul lui «a minți adevărat», a cărei cheie poate numai textul i-o va

[1] M. Popa, *op. cit.*, p. 191.
[2] Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Polirom, Iaşi, 1999, p. 173.

da"[1]. De asemenea, relația dintre indicația generică și text va fi una a maximei tensiuni în conștiința receptorului, în cazul „comediei tragice în trei acte" *Domnișoara Nastasia,* de G.M. Zamfirescu, dar și la lectura *Poemului într-un vers* de Ion Pillat, în al cărui discurs cititorul percepe dubla „insolitare": condiția rematică neobișnuită a titlului și imaginea poetică în sine, concentrată în expresia stării poetice sustrase spațio-temporalității (de)finite: „Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri...".

Orizontul ontologic al unui poem, precum și ceea ce, în narațiune, constituie ideologia autorului abstract se dezvoltă la nivel de maximă adîncime al textului, în acel „strat condensat al sensului deosebit de cel manifest, aparent"[2]. Titlul, rezumatul, parafraza aduc în structura de suprafață a textului aceste sensuri fundamentale, transgresînd opacitatea discursului și sugerînd că între titlu și text se actualizează permanent o relație de circularitate semantică, de referință și explicare reciprocă, „încrucișată".

Dacă extensiunea pragmatică a textului are ca etalon unitatea funcțională de comunicare, titlul are în această privință rolul unui „semnal metapragmatic" (performativ)[3] cu ajutorul căruia se poate defini o strategie de textualizare. Încetățenită prin convenție, delimitarea comunicării literare cu ajutorul titlului ori a *incipit*-ului fundamentează pragmatic textul. Pe de o parte, autorul unui text stabilește titlul într-un mod care denotă, în concepția lui Gérard Genette, funcția performativă, subînțeleasă, a acestui element de paratext: „Eu, autorul, *hotărăsc* să denumesc cartea aceasta *Patul lui Procust*". Pe de altă parte, comprehensiunea textului ar fi uneori imposibilă fără inferențele operate de cititor – uneori în mod neadecvat, după cum adevereşte Umberto Eco – în momentul lecturii titlului, mai cu seamă în textele lirice „ermetice" ori în cele cu expresie foarte concentrată. În poezia lui Ezra Pound intitulată *Într-o stație de metrou,* titlul dobîndeşte un rol esențial în coerența textului: „Într-o stație de metrou/ Apariția acestor figuri în mulțime;/ Petale pe o creangă umedă, întunecată". Lacunele de coerență ale poemului sînt suplinite în primul rînd prin trecerea de la titlu

[1] G. Genette, *Seuils,* ed. cit., p. 10.
[2] Paul Cornea, *op. cit.,* p. 38.
[3] H.F. Plett, *op. cit.,* p. 88.

la primul vers, între acestea existînd un raport de implicare. Numai manifestarea, de data aceasta prin titlu, a acelui „strat al sensului" (Paul Cornea) despre care cititorul încearcă să-şi contureze o imagine cît mai relevantă face posibilă alăturarea într-un întreg coerent a conținuturilor din cele două versuri şi din vocabulele cu rol paratextual, acestea constituind premise ale „comunicării determinate cultural"[1].

În perspectiva constituirii semantice a textului, în care rolul determinant îl are „coreferința continuă (lineară) a părților sale"[2], semnul identității tematice a textului este, de asemenea, titlul. Legătura dintre titlu şi temă devine, astfel, esențială, întrucît limitele, din punct de vedere semantic, ale textului reprezintă începutul, respectiv încetarea identității de referință dintre cele două elemente ale discursului.

Toate aceste aspecte statutare ale titlului se întemeiază pe un inventar al virtualităților funcționale foarte larg. După clasificările lui Leo H. Hoek şi Gérard Genette, titlurile pot avea: funcție de *desemnare* sau *identificare* (singura obligatorie, dar cu neputință de separat de celelalte), *funcție descriptivă* (care poate fi *tematică, rematică, mixtă* sau *ambiguă*), funcție *conotativă* şi funcție de *seducție* (de multe ori lipsită de eficiență, dar putînd merge, pe de altă parte, pînă la simularea non-seducției, printr-o poetică a recuzării cititorului care se vrea sedus).

Prima funcție – cea *apelativă*, de *desemnare* sau de *identificare* – are, probabil, cea mai mare vechime, însă marchează şi o diferență: pe rulourile de pergament ale anticilor titlul era scris la sfîrşitul textului, ceea ce permitea identificarea manuscrisului fără să fie derulat. Gérard Genette remarcă, de asemenea, că, neavînd, de-a lungul secolelor, un loc unic în care să fie amplasat, titlul acestor *volumina* antice era o etichetă (*titulus*) fixată pe legătura rulou-lui[3].

Orice titlu dă, aşadar, o informație asupra operei. Într-un titlu precum *F* din creația lui D.R. Popescu recunoaştem o primă informație: „neutralizarea funcției referențiale", iar un titlu precum *Ta*

[1] H.F. Plett, *op. cit.*, p. 93.
[2] *Ibidem*, p. 116.
[3] G. Genette, *op. cit.*, p. 62.

twam asi din opera eminesciană ne informează asupra neutralizării funcției conative în favoarea dimensiunii autoreferențiale, a unui sistem condiționat de comunicarea literară.

Prin semnificațiile rezultate din *valorile conotative* ale intitulării, secvența intitulantă informează, pe de o parte, asupra caracteristicilor operei, asupra convențiilor care o guvernează și, pe de altă parte, prescrie o strategie de lectură. Efectele titlului sînt, așadar, în primul rînd, semantice și pragmatice. Mai bogate în conotații sînt titlurile metaforice, ambigue, intertextuale, precum și cele „independente" sau „mincinoase": *Ulysses* al lui James Joyce și *Cîntărețța cheală* al lui Eugen Ionescu.

Relația titlului cu stereotipurile (codurile) ce instituie un mod de a concepe literatura poate fi studiată din două perspective complementare. Pe de o parte, așa cum s-a văzut, titlul poate invoca anumite coduri, pe care lectura textului urmează să le confirme sau nu. Descrierea acestor coduri este o operație teoretică încheiată: „codului hermeneutic" (Roland Barthes) i se asociază codul simbolic, codul cultural, codul retoric (printr-o *„fonction apéritive"* descrisă de Barthes) și codul metaliterar[1].

Pe de altă parte, funcția titlului în raport cu textul se caracterizează adesea prin imitarea principiului pe baza căruia se instituie *codurile* (stereotipurile, convențiile) cunoașterii. Modul în care sensul fundamental al textului este conținut în titlu prezintă asemănări cu formele de încifrare a viziunii asupra lumii, a unei întregi „enciclopedii" (în sensul dat de Umberto Eco) în procesul cognitiv. Comunicată și interpretată cu ajutorul codurilor, realitatea impune forme de cunoaștere cu caracter constitutiv social. Relația stabilită între titlul unui text și convențiile privind genul literar sau un anumit curent ori epoca literară se revelează în urma lecturii arhitextuale, care poate întîlni fie fenomenul reduplicării, fie pe cel al transformării generice, în cazul textelor de avangardă sau al celor novatoare[2]. Este, astfel, motivată viziunea titlului ca fenomen psiho-social, ca inserție în societate și în istoricitate (Leo H. Hoek).

---

[1] Al. Călinescu, în capitolul *La început se află titlul* din volumul *Perspective critice*, Junimea, Iași, 1978, pp. 108-112, denumește „metaromanesc" acest ultim cod, referindu-se mai cu seamă la intitularea „noului roman".

[2] J.L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, Liège, 1994, p. 189.

Actualizarea unor coduri în procesul de integrare are drept corelat, în termenii unei pragmatici a enunțurilor serioase, faptul că titlul definește *topic*-ul unui text, iar combinarea acestuia cu trăsăturile de gen literar restrînge cîmpul de posibilități din care lectura alege un parcurs definitoriu. *Eugénie Grandet* sau *Tănase Scatiu*, titluri urmate de indicația generică *roman*, îl invită pe cititor să își îndrepte atenția către destinul unui personaj care ar trebui să fie sau nu reprezentativ pentru o categorie socială, iar procedeele de reflectare a realității în operă ar urma să fie cele romanești, ceea ce induce în rîndul receptorilor un anumit gen de așteptare în privința realităților mimetice, a modalităților de construire a lumii narative ori a configurării unei viziuni particulare asupra existenței.

Titlul *L'Œuvre* al lui Zola nu poate convoca, în mintea cititorului, decît *topic*-ul creației artistice, în vreme ce titluri precum *Florile albastre* sau *Pe deal* și *Pantofii* (G. Bacovia) supun riscului de invalidare ulterioară orice ipoteză de lectură, numai retrospecția sau combinarea cu alte elemente, care țin, în general, tot de paratext, permițîndu-i cititorului să facă anumite conjecturi în acest sens[1].

În stilul publicistic, regula impune ca titlul să conțină informația esențială a articolului. Este, probabil, situația în care echivalența titlu = *topic* se realizează în cel mai înalt grad. Convenția aceasta face posibil jocul (nu lipsit de efecte) al manipulării jurnalistice, prin care informația neesențială sau comentariul (adesea neavizat) derivat din informația esențială ajung în spațiul titlului, reflectînd o imagine deformată a factualului.

Sloganul publicitar (în care îl includem fără regret și pe cel politic) prezintă atîtea coincidențe stilistico-poetice și pragmatice cu enunțul intitulant/asimilabil titlului (tematic), încît nu se poate sustrage principiului funcțional după care eficiența lui maximă în ceea ce privește impactul asupra publicului este atinsă numai atunci cînd în enunțul minimal sau în sintagma întotdeauna

[1] Dominique Maingueneau, în studiul *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p. 45, consideră topicul, numit și izotopie, modalitate de a reduce proliferarea semantică virtuală a textului.

percutantă se concentrează un fascicul semnificativ de trăsături specifice obiectului/realității spre care trebuie orientată atenția destinatarilor (maselor, adesea).

Există, de altfel, o barbară „interoperativitate" pragmatică titlu – slogan publicitar și în sens invers: cînd titlul (literar sau publicistic) preia un slogan din contextul său (de cele mai multe ori într-o șarjă parodică sau ironică), prezentînd, deturnat, o realitate sau o lume imaginată prin accentuarea unei trăsături marginale. Procedeul pe care se întemeiază jocul interoperabilității este atunci decontextualizarea (de dată veche în intertextualitatea pur publicitară) și nu ar surprinde pe nimeni (doar i-ar amuza pe cei imuni) dacă ar citi pe coperta unei cărți de literatură sau pe „marele ecran" indicația (deja paratextuală): „În cazul în care apar manifestări nedorite, adresați-vă medicului sau farmacistului".

Ideea lui Umberto Eco după care „un text este un produs a cărui soartă interpretativă trebuie să facă parte din propriul mecanism generativ"[1] este verificată și de modul în care titlul reușește să postuleze cooperarea cititorului. Nu numai în cazul titlurilor deja fixate în tradiție, ci și în situația textelor (de obicei poetice) lăsate de autor fără titluri spațiul alb ce face tranziția dintre extratext și text îi oferă destinatarului posibilități de a învesti opera cu semnificații neașteptate (cu atît mai benefice pentru text cu cît sînt mai inadecvate și în exces față de pretinsul sens univoc).

Titlul *Fără titlu* marchează absența unei sintagme/a unui enunț care să denote un conținut, o trăsătură a lumii imaginate, dar în același timp marchează apartenența la domeniul artei a operei astfel denumite, prin menționarea unui element de paratext care ar fi fost necesar în spațiul destinat punerii în comunicare cu lectorul. Devine un titlu-tip, un fel de titlu „situațional", fie generat de autorul însuși, fie apărut independent de *intenția* acestuia.

Urmărirea evoluției codurilor intitulante, oricît de rezumativă, relevă aspecte ce ar putea să intereseze nu numai istoria și teoria literaturii. Specificul intitulării trebuie apreciat prin studierea în contextul epocii, în care își adevereşte pertinența. Wellek și Warren constatau, de pildă, în tratatul lor de *Teoria literaturii*, că,

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Univers, București, 1991, p. 84.

înainte de secolul al XIX-lea, pagina de titlu putea fi acoperită cu un titlu foarte extins, explicativ şi că, în funcție de epocă, titlurile au personalitate distinctă, trădînd relația de autoritate în sistemul structurat în jurul celor trei termeni: autor – operă – cititor.

În Evul mediu timpuriu, poemele laice (didactico-morale) erau scrise, potrivit convenției scripturale a vremii, fără titlu. Extrăgînd o serie de precepte morale din cît mai mulți autori clasicizați, majoritatea precreştini, un oarecare capelan Wernner din Elmendorf alcătuia un poem pe care nu a considerat că ar fi demn să-l intituleze în vreun fel[1]. De altfel, lipsa identității operei în manuscrisele anterioare secolului al XIV-lea este pusă de Paul Zumthor[2] pe seama realității literare a Occidentului medieval, în care opera, „fundamental mobilă", ascultă de coduri neînchegate încă, influențate de dinamica versurilor din creația orală. Pentru a desemna global textul, aceste manuscrise foloseau o expresie a cărei funcție nu era de a identifica printr-un cod, ci de a indica o situație de enunțare conjugată cu materialitatea pergamentului: „Aici începe un cîntec cucernic ce vorbeşte despre nobilul baron Euphemien..." (din prologul la *Vie de Saint Alexis*) ori „Povestea aceasta vorbeşte despre Erec, fiul lui Lac" (în versul al nouăsprezecelea din *Erec* al lui Chrétien de Troyes), asemenea altor formule care expun tema unui text mai mult decît să-l desemneze, constituie enunțuri ce pot fi echivalate cu o formă arhaică a titlurilor tematice din epoca tiparului.

În această epocă s-a realizat, de altfel, instituționalizarea titlului, sporirea fără precedent a capacității editoriale, o dată cu inventarea tiparului, impunînd formulele concentrate de desemnare drept mijloc de a distinge volumele aflate în circulație. Concomitent, titlul începe să preia o parte din funcțiile discursurilor de avertizare asupra conținutului, prin retorica lor implicită (forța ilocuționară subînțeleasă de cititori) ajungînd să exercite asupra publicului o influență determinantă pentru procesul de lectură (ceea ce Paul Cornea numeşte „funcție publicitară").

---

[1] E.R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul mediu latin*, Univers, Bucureşti, 1970, p. 599.

[2] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Univers, Bucureşti, 1983, p. 105.

În literatura română veche, în speță cea în proză, paratextul are trăsături care demonstrează legătura strînsă dintre statutul său și cel al textului. Narațiunea medievală românească reflectă, de altfel, caracteristicile unui orizont de așteptare și măsura în care autorii respectau tradițiile scrisului în proză. Adoptînd modelul narativ construit după schema *prefatio* + *narratio* (E.R. Curtius), cronicarii moldoveni, autori ai unei serii narative (non-fictive) cu trăsături distincte în istoria literaturii noastre, își însoțesc textele cu titluri ample, descriptive și cu prefețe avînd funcție preponderent explicativă. Titlurile conțin de fiecare dată un prim element rematic, care are rolul de a sublinia autenticitatea faptelor relatate („*Letopisețul...*"), și indicii asupra duratei istorice și a succesiunii de biografii domnești: *Letopisețul Țării Moldovei, de cănd s-a descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor carea scrie de la Dragoș vodă până la Aron vodă* (Grigore Ureche). Miron Costin așază în titlul complex (ocupînd întreaga foaie de titlu) numele predecesorului său, dar și propriul nume, însoțit de circumstanțele scrierii, autoritatea funcționînd și ca o „pecete" a cărții care să o ferească de falsificare: *Letopisețul Țării Moldovei de la Aaron-vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche, vornicul de Țara-de-Gios, scos de Miron Costin, vornicul de Țara-de-Gios, în oraș în Iași, în anul de la zidirea lumiei 7183, iară de la nașterea Mîntuitorului lumii, lui Iisus Hristos, 1675 meseța...dni.*

Titlurile „istoriilor" devin „titluri exhaustive, titluri tablă de materii"[1], autorii lor oferind detalii cît mai multe pentru a-și spori credibilitatea. Este firească, prin urmare, reducția titlului cerută de o lege a minimului efort: *Alexandria* cunoștea la noi o traducere, în 1754, cu titlul complet *Istoria Alexandrului celui Mare din Macedonia si a lui Darie din Persida Împăraților*. Aceeași prescurtare a titlului a avut loc și în cazul *Divanului...* lui Cantemir.

Modelul narativ al cronicarilor este negat de ansamblul elementelor de paratext și de textul *Istoriei ieroglifice*. Titlul romanului alegoric al lui Cantemir conține elementul rematic *Istoria* numai pentru a-i nega, consecutiv, semnificația prin atribuirea caracterului „ieroglific", apartenența la domeniul ficțiunii fiind impusă o

[1] Marian Popa, *op. cit.*, p. 211.

dată cu secvența intitulantă. Aceasta conține o serie de enunțuri care parodiază, cu insistență, *topos*-ul medieval *eu spun adevărul: ISTORIIA IEROGLIFICĂ, adevărată, pentru lucrurile carile între doaî mari şi vestite a Leului şi a Vulturului monarhiei s-au tîmplat şi prin vremiea a 1700 ani, de vrednicie a să crede scriitoriu, foarte pre amănuntul însemnată, carile prin tot cursul vremii aceiia între vii au fost, de vîrstă la 3100 ani fiind, cînd sfîrşitul începutei sale istorii videa s-au învrednicit*".

În secolul al XIX-lea, jocul intitulării şi al procedeelor parodice din eseul *Pseudo-Kynegetikos. Epistolă scrisă cu gînd să fie precuvîntare la cartea „Manualul vînătorului"* (1874) apropie scrierea lui Odobescu de modelul al cărui corespondent în literatura română ar putea fi el, şi anume *Viața şi opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman*, de Laurence Sterne. Dincolo de formele parodice ale intertextualității şi de specularea unor posibilități neașteptate ale tiparului, sînt de menționat aici titlurile din *Coprinsul* cărții, un fel de intertitluri rezumative (în cheie comică) adunate într-un singur loc, după prefață: *Arcadia pe cîmpul Bărăganului, Disertațiune filologică îmbîcsită cu erudițiune, „Amărîta turturea, of! sărmana, vai de ea!", Sfîrşim tot la coadă, Cum umblu eu să te aduc pe tine a deveni un sportman fashionabil, Poezie prelinsă şi dichisită etc.* Titlurile din *Coprins* exprimă *topic*-urile consecutive în construcția eseului, parodice şi parodiate totodată, iar capitolul XII, intitulat aici *Capitolul cel mai plăcut pentru cititor*, este constituit, cum se întîmplă adesea în cartea lui Laurence Sterne, dintr-o pagină imprimată cu linii punctate.

Intitularea parodică este exersată de I.L. Caragiale mai ales în versurile, de valoare circumstanțială, pe care le publică începînd tot din 1874. Textul ce deschide seria parodiilor după scrierile simboliste va purta titlul-dedicație *Primului simbolist, lui Omer*, iar adesea titlul tematic şi subtitlul-indicație generică sînt mai grăitoare, în sensul parodiei, decît textele înseşi: *Erato, scapă-mă! Terzine acrobatiste-simboliste, Pe oceanul vremii. Rime de lux, Cameleon-femeie. Sonet colorist, Baladă. Simbolistă macabră* (cu trimitere la Macedonski, care în „Moftul român" era poreclit „Macabronsky") ş. a.

Retorica intitulării poemelor şi a textelor narative – mai ales a celor antume – ale lui Eminescu a fost caracterizată drept formă de experimentare intensă, poetul ducînd căutările pînă „acolo unde se conturează o nouă normă şi apar semnele unei noi paradigme literare"[1]. Creaţiile sale publicate în timpul vieţii poartă, de obicei, titluri formate dintr-un substantiv (propriu sau comun) sau dintr-o sintagmă nominală, ceea ce are ca efect ştergerea mărcilor enunţării. Titlurile nominale monomembre sînt atît tematice (*Lacul, Dorinţa, Epigonii*, dintre antume, *Albumul, Gemenii*, dintre postume), cît şi rematice (*Glossă, Scrisorile,* respectiv *Ghazel, Terţine*). După modelul nume + determinant s-au format titluri tematice (*Misterele nopţii, Somnoroase păsărele, Floare albastră* etc.), dar şi numeroase titluri rematice şi mixte – *Povestea teiului, Povestea magului călător în stele* (nu însă şi *Făt-Frumos din tei* sau *Feciorul de împărat fără de stea*), *Odă (în metru antic), Cîntec vechi*, acestea din urmă producînd, prin particula-indicaţie generică (adesea de-realizată), o tensiune pe temeiul căreia cititorul va recepta în mod adecvat ideile poetice, reducînd ambiguitatea intitulării cu ajutorul textului.

În inventarul de titluri – cercetat, provizoriu, doar ca un *corpus* de secvenţe sincronice – alcătuite din nume cu prepoziţie, o primă categorie include titlurile-dedicaţie specifice poeziei „ocazionale" (*La Bucovina, La o artistă, La Heliade* etc.), pe cînd, în titlurile textelor în care expresia poetică dobîndise superioare decantări, sensul prepoziţiei lasă loc ambiguităţii (*La steaua, Peste vîrfuri, Din noapte, Din valurile vremii* etc.) sau preciziei (*La mijloc de codru, Cu penetul ca sideful* etc.). Titlurile formate din sintagme constituite prin coordonare copulativă actualizează, de asemenea, codul romantic, elementele care le compun intrînd în relaţie de complementaritate (*Muşat şi ursitorile, Muşatin şi codrul, Odin şi poetul*) sau fiind antitetice (*Înger şi demon, Împărat şi proletar, Venin şi farmec* etc.).

Cînd este o secvenţă prelevată din text, titlul indică o anumită continuitate a acestuia, mai ales dacă provine din zone marcate semantic: refren (*De ce nu-mi vii*), vers final (*Nu mă-nţelegi...*), sau o

[1] Doina Comloşan, *Pragul spre text*, în S.C.L., an XLI, nr. 2, 1990, p. 101.

secvență recurentă (*Din cînd în cînd...*). Cînd titlul este reluat în dispuneri textuale diverse, funcției sale de coerență i se adaugă și cea de continuitate.

Originalitatea intitulării constă, în creația eminesciană, mai cu seamă în actualizarea expresivă a posibilităților oferite de convențiile „titrologice" din vremea sa. Convenția privind identificarea poemului după primul vers, de pildă, este remodelată cînd în titlu figurează fie versul integral (*Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci!*), fie primul emistih, eventual doar segmentul incipient (*Sara pe deal, Lacul, Și dacă...*). Titlurile-segmente decupate din primul vers se reduc uneori doar la elemente de relație care nu au sens în afara contextului (*Cînd..., Și dacă...*). Acestea, în loc de a rezuma un conținut, produc starea de așteptare care își descoperă obiectul detensionării numai prin lectură.

Titlurile stabilite de autor, în contextul eventualelor ezitări între variante și în relație cu destinul literar pe care li-l hărăzesc editorii, pot face obiectul unei tratări mai ample decît aceea pe care o admite economia prezentei lucrări. Exemplu fericit, opera lui Mihai Eminescu își concentrează, cum au arătat atîția cercetători, o bună parte din semnificații într-o altfel de aură a textului, avantextul său, care își datorează o parte din „acțiunea" asupra cititorilor includerii elementelor de paratext. Se realizează o frapantă resemantizare a textului poetic eminescian o dată cu situarea în contextul „originarității" sale – ansamblul de variante abandonate succesiv, poate dintr-un inefabil instinct artistic, de către poet. Dacă în textele poemelor asupra cărora Eminescu a revenit adesea, realizînd frecvente „variații pe aceeași temă" (cum le numește Perpessicius), procesul de esențializare a imaginilor este cel care impune direcțiile „energiei poetice"[1], avantextul titlurilor date poemelor relevă la fel de pregnant trăsăturile unei paradigme a genezei și receptării acestora, cît și căutările limbajului orientate de corespondența cu o *substanță* ce-i definește condiția originară.

Variantele titlurilor, de la expresia „primului concept" al poeziei pînă la ultimele refaceri, în ordine cronologică, vădesc aceeași

[1] Sintagmă prezentă în studiul lui G. Contini, *Încercare de comentariu asupra corecturilor lui Petrarca din manuscrisele „Rimelor"*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Univers, București, 1972, p. 540.

tensiune a căutării esențialului în sens artistic. În diferitele straturi ale corecturilor, textul *Înger și demon* este precedat de varianta intitulată *E îngerul tău or umbra ta?*, titlul acesta cunoscînd și varianta – părăsită din cauza îndepărtării prea mari de concepția poetică aproape cristalizată în 1872 – *Paza innocenței* (*Opere*, I, p. 335), iar același text dă naștere, într-un alt strat al corecturilor, „titlului singular" *Demon și înger (O tragedie)*. Titlul *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)* – asemenea altor distilări prin care s-a lămurit, de pildă, sintagma intitulantă *Odă (în metru antic)* – este rezultatul unei opțiuni cristalizate în timp, variantele abandonate fiind *Tempora mutantur, Vanitas vanitatum vanitas, Skepsis, Cugetări*, precum și titlul dat în cercul Junimii (*Diorama*). De asemenea, titlul *Naturi catilinare*, poate prea explicit și insuficient pentru a institui o stare accentuată de tensiune, a fost înlocuit cu *Geniu pustiu*.

Decizia poetului de a sublima, în expresii intitulante adesea voit tranzitorii, momente succesive ale conceptualizării – de pildă, trecerile motivate de la *Tristeță* la *Melancolie*, după ce secvența de dialog din piesa *Mira* cunoaște o dezvoltare autonomă, sau de la *Țîseturi* la *Crăiasa din povești* – se integrează unui *Weltanschauung* particular, căruia nu-i poate lipsi unitatea, ceea ce nu se întîmplă, în schimb, cînd editorii trebuie să stabilească titlul textelor pe care autorul le-a lăsat fără această „etichetă" individualizantă.

Se disting, în practica intitulării de către editor, mai multe grade de implicare a perspectivei metatextuale (alogene), de la situația intitulării cu un semn „neutru" de genul *** (cum a preferat Eminescu să-și intituleze textul cunoscut ulterior după sintagma din primul vers *Departe sunt de tine...*), pînă la maxima implicare a interpretării editorului în respectiva secvență. Titlurile care nu sînt stabilite de autor prezintă un grad mai mare de conformitate cu elemente ale conținutului și nu pot fi decît în mod excepțional create printr-o abatere ironică de la semnificația construită de text. Sonetul eminescian *Veneția*, al cărui titlu a fost stabilit de editor (Titu Maiorescu), este un exemplu elocvent pentru modalitatea în care un semn poetic din primul vers devine unul dintre semnele poetice fundamentale din creația poetului.

În intervențiile operate de editorii care, nu de puține ori, sînt nemulțumiți de calitatea rematică (și arhitextuală) a titlurilor de poezii, este evidentă insistența acestora de a distinge un text de celelalte prin „exhibarea" *topic*-ului în secvența de pe „prag". Lipsa (aparentă) de preocupare a lui Eminescu față de modul în care i se editau poeziile, proclamată de Maiorescu, în scurta prefață a ediției *Poeziilor* din 1883, cu o siguranță doar în parte justificată, a permis participarea editorilor la „restituirea" semnificației globale a textului poetic prin instituirea unui titlu mai mult sau mai puțin „autorizat" de text.

Dincolo de onestitatea cercetării (singura formă de obiectivitate posibilă chiar și în „știința inefabilă" a istoriei, după G. Călinescu), opțiunea editorilor pentru o variantă sau alta de intitulare denotă existența unei interpretări, adesea concordante cu orizontul ontologic al poemului. Astfel se explică opțiunea lui Maiorescu pentru titlul *Dalila*, prezent în fragmentele din *Scrisoarea V* publicate în revistă, precum și diferențele de intitulare editorială pentru sonetele eminesciene: Perpessicius le intitulează fie după primul emistih/prima sintagmă (*Iubind în taină...*, *Trecut-au anii...*, *Oricîte stele...* – ultimul, intitulat, la Maiorescu, *Sonet*), fie după *topic* (*Veneția*, *Albumul* – acesta din urmă, intitulat de Maiorescu *Pe un album*), fie „generic", cum este situația sonetelor publicate în același număr din „Convorbiri literare", în 1879, pe care le intitulează cu *I, II* și *III*, sub titlul general *Sonete*.

Ansamblul opțiunilor la care au ajuns editorii operei eminesciene cînd trebuia să stabilească titluri dintre cele mai sugestive pentru diferite variante al textelor poetice constituie nu atît un avantext editorial, cît o imagine a receptărilor multiple, de obicei specializate. În întreaga istorie a opțiunilor privind editarea poemului *Făt-Frumos din tei*, apoi a „variantei" considerate superioare din punct de vedere artistic *Povestea teiului*, atribuirea titlului prim celui de-al doilea text în *Ediția Maiorescu*, subiect al unui întreg „dosar" sintetizat de Perpessicius (note și variante, în *Opere*, I, p. 360), se explică nu numai prin faptul că este un titlu „mai poetic" – cum apreciază Mihail Dragomirescu –, ci și printr-o apropiere mai marcată a semnificațiilor titlului de substanța mitului, în care limbajul poetic eminescian își caută cel mai frecvent origi-

nile. Numele personajului de basm are, fără îndoială, semnificații mitice mai accentuate decît trimiterea la *poveste*, chiar dacă și aceasta din urmă constituie un element structural obligatoriu al mitului. Același gen de viziune caracterizează alegerea titlului *Povestea magului călător în stele* de către Perpessicius (Călinescu fiind cel care-i oferă modelul), față de care intitularea *Feciorul de împărat fără de stea*, adoptată de către D. Murărașu, apoi de Dumitru Irimia, actualizează *altfel* semnificațiile poemului, accentuînd asupra unui element conținut în „scenariul" mitului și „reflectînd mai exact desfășurarea lui «narativă»"[1].

Modificarea titlului în urma trecerilor succesive de la variante (avantext) la textul definitiv este semnificativă adesea ca expresie a principiilor ce țin de arta literară ori în perspectiva sensului fundamental al unei scrieri în versuri sau în proză. Poemul *Sainte* al lui Mallarmé, a cărui versiune definitivă datează din 1884, cunoscuse o versiune mai veche cu aproape două decenii, intitulată *Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin*[2]. Titlul definitiv păstrează numai vocabula înzestrată cu maxima generalitate, iar nedeterminarea, „derealizarea" specifice universului ontologic instituit de poem se exercită și asupra titlului, care semnifică ulterior prin conotațiile ambiguității. Dereificat, titlul nu poate fi decît în consonanță cu textul poemului, aici eul liric „anulînd" lucrurile, „pentru a le sublima ca entități absolute care, nemaiavînd nimic comun cu lumea empirică, au o existență cu atît mai definitivă în limbaj"[3]. Faptul de a-și fi lăsat neintitulate anumite sonete are legătură, în cazul lui Mallarmé, cu esența poeticii sale orientate predominant către entitățile categoriale (de pildă, negativitatea, vidul, inexistentul). *Ontos*-ul foarte clar articulat din profunzimile poeziei lui Mallarmé este ferit, prin pătrunderea misterului în planul expresiei, de epifaniile în limbaj care pot să pervertească Ideea.

Atitudinea lui Mallarmé față de titluri îi servește lui Derrida drept argument în analiza prin care deconstruiește textul acestor

---

[1] Dumitru Irimia, *Note asupra ediției*, în M. Eminescu, *Poezii*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 1997, p. 489.

[2] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Univers, București, 1998, p. 96.

[3] *Ibidem*, p. 98.

poezii. Mallarmé însuși ar fi „destrămat" problema titlului, prescriind *suspendarea* acestuia (titlul zero), pentru că el „asurzește textul care urmează și pentru că ocupă partea de sus a paginii, înaltul ei devenind astfel centrul emitent, începutul, comandamentul, șeful, arhontele"[1]. Titlul să fie redus la tăcere – aceasta ar fi, după Derrida, „injoncțiunea discretă" a liricii lui Mallarmé, ceea ce s-ar realiza prin „intervenția regulată a albului, măsura și ordinea diseminării, legea spațierii"[2]. O „indecizie esențială", care lasă în suspensie chiar titlurile din opera lui Mallarmé, ar proveni din faptul că poetul, pe de o parte, recomandă reducerea la tăcere a titlului, iar, pe de altă parte, recunoaște funcția altor fraze generatoare și apreciază „valoarea de suspensie" a vidului pe care titlul absent îl marchează în partea de sus a paginii. Propriu-zis expresivă în sensul relevării artei poetice mallarméene este însă minuția de care acesta dă dovadă în alegerea titlurilor, un exemplu fiind celebrul *Mimique*, analizat în manieră originală de Jacques Derrida.

În operele din genul liric, titlul reprezintă o secvență extrasă/transfigurată din semnul poetic pe care îl reprezintă poemul, pentru a face mai ușor „inteligibilă" esența ontologică pe care textul o semnifică. Este un fel de exhibare a poemului, prin care acesta se identifică în spațiul comunicării caracterizate de non-creativitate. Dacă semnul poetic, ca vehicul, nu realizează o comunicare a lumii, ci o comunicare cu lumea, iar din comunicarea cu lumea prin acest semn (cuvînt) receptorul distinge sensul cuvîntului poetic (Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*), atunci titlul poemului, ca semn poetic, funcționează pe alt nivel al comunicării, acela pe care poemul desemnat de el se deschide (din punct de vedere pragmatic) către circuitul utilitar al comunicării sociale. În studiul menționat, Dumitru Irimia distinge cele trei trepte pe care cunoașterea poetică le străbate în procesul de comunicare: prin limba *socială*, poemul se scrie și se citește *lingvistic*, prin *limbajul poetic*, lectura lingvistică este negată, iar prin corelarea planului sintagmatic al poemului cu cel paradigmatic al limbajului poetului-autor

[1] Jacques Derrida, *Diseminarea*, Univers enciclopedic, București, 1997, p. 188.
[2] *Ibidem*.

se constituie, împlineşte şi cunoaşte semnificaţia poetică. Locul de întîlnire al discursului paratextual cu limbajul poetic se poate găsi numai pe primele două trepte ale procesului de comunicare, de unde comunicarea prin paratext neagă lectura lingvistică doar dacă receptorul nu se limitează la a răspunde cu docilitate la „acţiunea" (exercitată prin forţa ilocuţionară a) discursului asupra sa, cu alte cuvinte dacă receptorul „omite" să presupună existenţa unei corelaţii semnificante între text şi paratextul său.

În literatura primelor decenii ale secolului al XX-lea, titlurile romanelor importante de la noi vădesc respectarea convenţiei realiste, cele mai multe manifestînd o transparenţă accentuată în raport cu tema. Apar pe copertă fie numele protagoniştilor (*Ion, Fraţii Jderi, Rusoaica*), fie un *topos* particular (*La Medeleni, Calea Victoriei*), fie tema, aflată în relaţie mai mult sau mai puţin tranzitivă cu textul (*Răscoala, Concert din muzică de Bach, Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Enigma Otiliei* etc.). Titluri metaforice, mai apropiate de poetica românească a deceniilor următoare, se întîlnesc mai rar: *Patul lui Procust, Întunecare* etc.).

Experienţele pe care „noul roman" le propune în sfera intitulării au fost studiate din perspectiva corespondenţei lor atît cu textul pe care îl anunţă, cît şi cu o poetică atent articulată de romancieri, care au subliniat adesea importanţa pe care o acordă titlurilor. Astfel, titlurile dobîndesc proprietăţi pe care le au, în general, cărţile: ele trebuie să-şi găsească locul în ansamblul celorlalte titluri, iar în „noul titlu" s-ar afla o „micro-gramatică", asupra căreia s-ar putea face un studiu metodic. „Noul roman" ar putea primi orice titlu, precum picturile nonfigurative moderne, fără ca dimensiunea lor estetică să aibă de pierdut.

Poetica titlurilor „noului roman" este formulată de Jean Ricardou în termenii *redublării* şi *dedublării* textuale[1]. Titlul este fie *onomatext*, rezumînd şi ocultînd prin reducţii sancţionate de text (de pildă, *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet), fie devine „antinumele" textului (precum *Automne à Pekin* al lui Boris Vian, în care acţiunea nu se desfăşoară nici toamna, nici la Pekin).

---

[1] Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*, Univers, Bucureşti, 1988, p. 168 şi urm.

În literatura română a ultimelor decenii, diferența de viziune în privința intitulării, atît în proză, cît și în poezie, este marcată. Căutarea simbolului, activarea mecanismelor asociative transformă titlul într-o creație în sine, care concurează identitățile fixate de celelalte titluri, mai ales în sincronie. Titlurile de poeme (*Tei nocturn, Îndoirea luminii, Omul-fantă, Oul cu iris, Rîsu' plînsu'* etc.) sau de volume (*Necuvintele, Roșu vertical, Noduri și semne* etc.) ale lui Nichita Stănescu relevă în bună măsură trăsăturile unei *Ars poetica neconvenționale*, pe temeiul căreia relația titlului cu textul și densitatea semantică devin obiecte ale poeticității.

Alcătuite după modelul textelor care rescriu alte cărți, pe calea imitației sau a transformării, unele titluri trimit la o realitate intraliterară anterioară. De pildă, *Comedia umană* trimite la *Divina Comedie* a lui Dante[1], sugerînd poate o înrudire privind ansamblul operei. Alteori titlul devine indice (declarație cu valoare contractuală) al apartenenței textului la categoria hipertextelor: *Virgile travesti* al lui Scarron impune un contract explicit de travesti burlesc, iar *Ulysses* al lui James Joyce – un contract implicit și aluziv care îl avertizează pe cititor asupra posibilelor relații cu *Odiseea* lui Homer[2]. Registrele literare în care textele realizează o lectură „palimpsestuoasă" a unor texte anterioare sînt prezentate nuanțat de Genette, într-un fel de tablou care seamănă cu sistemele de categorii estetice ale lui E. Moutsopoulos sau Étienne Souriau. În afara registrelor ludic, satiric și serios ale transformărilor sau imitațiilor de tip hipertextual, criticul francez ilustrează regimul *ironic* cu *Doctor Faustus* și *Lotte la Weimar* ale lui Thomas Mann, pe cel *polemic* cu transpunerea lui *Don Quijote* de către Miguel de Unamuno, în *Viața lui Don Quijote*.

În titlul *Cel mai iubit dintre pămînteni* se actualizează, pe de o parte, relația de intertextualitate (în forma în care se construiește și în interiorul textului-suport pentru diegeză), iar pe de altă parte, relația de intratextualitate, prin elementul comun – cuvîntul *pămînt*, devenit radical al derivării – cu titlul volumului de proză

[1] Semnificațiile titlului original al operei, *Commedia*, au fost îmbogățite prin adăugarea epitetului *Divina*, la ediția din 1555, de către Boccaccio.

[2] G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982. p. 15.

scurtă *Întîlnirea din pămînturi*. Dacă în primul tip de relație declarația de dragoste a personajului feminin intersectează substanțial textul neotestamentar, centrat pe ideea de iubire a semenilor predicată de Christos întrupat printre pămînteni, în relația de al doilea tip este accentuată ideea opusă, a lipsei iubirii, într-o lume în care nimic nu reușește să atenueze forța brută a instinctelor, umanitate despre care scrie, la un alt nivel diegetic, și Victor Petrini, în *Era ticăloșilor*.

Fenomenul „proliferării titlurilor" însoțește creația literară în întreaga ei evoluție. Principiile parodiei și ale pastișei, care guvernează textul, se răsfrîng, în forme multiple, și asupra titlului. Numele personajului din *La Chanson de Roland* este „coborît", prin adaptare și anagramă, în parodiile *Orlando furioso* și *Orlando innamorato*. Sufixul (desinență cauzală) din titlul *Iliada* („al Ilionului, asupra Ilionului") devine formulă de reduplicare, prin abuz de prestigiu, al titlurilor legate de specia epopeii, atît în registrul grav, cît și în cel comic: *Eneida* lui Vergilius, *Franciada* lui Ronsard, *Henriada* lui Voltaire, *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, apoi *Papuciada* lui Camil Petrescu).

În parodiile versificate ale lui Caragiale, numite de el și „gogoși rimate", artificiul poetizant rămîne într-un plan secund, în favoarea șarjării modelelor: contribuie la atingerea acestui țel nu numai jocul formelor lipsite în mod intenționat de o eventuală substanță poetică pe care le citim în structurile ordonate de versuri, ci și un aparat paratextual atît de bogat, încît sufocă uneori textul propriuzis. Exemplul poeziei *Iarna*, din 1893, atribuită unui copil de 11 ani, în nota de cinci ori mai întinsă decît textul, sau al *Poeziei prin comunicare spiritistă*, dedicate, fără strop de compasiune, „ilustrului autor al sublimului hop: *SIC COGITO*, prezidentul Consiliului de Administrație al Primei Societăți Spiritiste Române", se numără printre cele mai puțin acide din creația „lirică" a parodistului Caragiale.

Principiul imitării titlurilor celebre s-a actualizat în categorii diverse ale intitulării, în care este copiată schema modelului: „titlurile-satelit" (Marian Popa), cum sînt replicile fără răsunet la *Divina Comedie* (*Nedivina comedie* a romanticului polonez Krasinski, *Divina tragedie* de Henri Bataille sau *Divine Comedies*, volu-

mul de poezii din 1976 al lui James Merrill), cele la literatura de călătorie (Xavier de Maistre, *Călătorie în jurul camerei mele*) sau titlurile-replică parodiind prin calambur: Alfred Jarry scrie *Ubu rege* și *Ubu înlănțuit* ca parafraze la *Œdip rege* și *Prometeu înlănțuit.*

Structura tot mai complexă a operelor literare a determinat și o diversificare a funcțiilor paratextului. În funcționarea titlului pot să intervină, în virtutea calității sale de a rezuma un conținut, procedee și atitudini proprii textului însoțit. De aici varietatea de titluri parodice, mistificatoare, ermetice, descriptive, metaforice etc., cu precădere în literatura modernă.

Asemenea „duplicatelor" lui aflate în interiorul textului (intertitlurile, uneori integrate chiar în diegeză), titlul cumulează, de obicei, o serie de forme, funcții și atitudini aflate în relație cu *regimul ficțional* al textului, conferind o anumită identitate în cîmpul individualității literare și situîndu-se pe o anumită treaptă de semnificare în raport cu stratul de profunzime al operei pe care o însoțește. Considerat un discurs retrospectiv, o rescriere, cu altă structură verbală, a textului, acesta dobîndește un caracter ficțional ce rămîne, într-un fel, tacit, așa cum este și cel al textului în „ficțiunile serioase". Supus unui proces de „ficționalizare" manifestă, titlul își modifică funcțiile, într-o anumită măsură, astfel încît unele distincții ce definesc tipul de operă devin non-pertinente.

Multe dintre cărțile intitulate cu un element rematic de autentificare – *Istoria (adevărată) a...*, *Călătoriile lui...*, *Memoriile lui...* – impun convenția de veridicitate prin declarația implicită din titlu, iar invalidarea acesteia se poate realiza numai cu ajutorul indicilor de ficționalitate din text. În acest sens, titlul *Jurnal* ar putea avea nu atît rolul de a hotărî statutul ficțional al textului, cît de a suscita interesul pentru reflecția asupra relației dintre realitate și ficțiune.

În „metaficțiunea istoriografică" (Linda Hutcheon), titlurile au un statut de maximă ambiguitate în ceea ce privește situarea în interiorul sau în afara ficțiunii: mai ales titlurile de capitole reamintesc, pe de o parte, caracterul narativ (și ficțional) al textului prim, iar, pe de altă parte, afirmă istoricitatea, factualitatea lui. Caracterul deliberat excesiv al titlurilor descriptive de capitole

din literatura postmodernă în proză indică ficționalitatea și insistenta modelare structurală, care contrazic reprezentarea realistă sugerată în mod convențional de adaptarea formei epistolare, de jurnal etc.

Transformarea în sens ficțional a titlului începe atunci cînd acesta devine expresie a propriei sale condiții de artefact și a posibilei autonomii față de conținutul textului. Un caz - limită îl constituie tetralogia deja menționată a lui Mircea Horia Simionescu – *Ingeniosul bine temperat*. Parodii antiretorice și antipoetice (Adrian Marino), volumele incluse în acest ciclu poartă titluri non-ficționale, incongruente, la modul absolut, cu ficțiunile (care au drept referent alte ficțiuni) ce se succed în cuprinsul cărților. În parodia antiliterară concertată, mistificarea se extinde asupra tuturor mecanismelor creației și ale editării: se dau „citate" din cărți de autori imaginari (Camil Bengescu, *Antares*, H. Thindham, *Elocuțiuni și elucubrațiuni* etc.), iar contrafacerea atinge absurdul în titlurile interioare: *Istoria literaturii pertineze, Textile și incertitudine, Analiza spectroscopică a situațiilor penibile, Convențiile sudoripare* etc.

Cînd ficțiunea interesează spațiile intitulării (și ale paratextualității, în toate formele ei), ia naștere de obicei o mistificare literară. În literatura franceză actuală, exemplul cel mai complex – și, totodată, tipic – al textului literar mistificat îl constituie cărțile lui Jean-Benoît Puech, zonele textuale cel mai intens supuse acestui regim de ficționalitate fiind cele de pe „prag". În afara numelui autorului (ale cărui inițiale apar, totuși, frecvent în „inflația titlurilor și a patronimicelor" din carte), a numelui editurii și a anului apariției (Gallimard, 1979), toate elementele de paratext intră în jocul mistificării: titlul (*La Bibliothèque d'un amateur*) indicația generică („récit"), dedicația („à Louis-René des Forêts"), titlurile și celelalte elemente de identificare ale cărților (imaginare) reduplicate, după un principiu al referinței interne infinite, în text. În altă carte (*Du vivant de l'auteur,* 1990), Puech mimează o serie de comentarii la comentariile din cartea anterioară, despre texte care nu există, iar cercurile mistificării se pot multiplica la nesfîrșit.

Jocul relațiilor dintre titlu și ficționalitate solicită inventivitatea autorilor, care, în practica intitulării (supusă unui elitism nedi-

simulat), creează formule cît mai apropiate de expresiile inimitabile, manifestate o singură dată (*hapax legomenon*). Intră în această categorie „titlurile-bombă" (Marian Popa), precum *Bufnița din pod și alte perplexități*, de James Thurber, parodiate, uneori, printr-un dialog al titlurilor, apoi titlurile ce conțin numele autorului (William Saroyan, *Aventurile lui William Saroyan, Roland Barthes par Roland Barthes*), titlurile alogice ale avangardiștilor, aflate în disjuncție cu textul (Urmuz, *Pîlnia și Stamate*, Antonin Artaud, *Tric-trac du ciel*), precum și „titlurile șoc cu abrevieri" (Marian Popa), cum sînt romanul *V.* al lui Thomas Pynchon sau *F* de D.R. Popescu.

Scriitorii de astăzi, din același imbold al unicității, mizează pe specularitatea cuvîntului-titlu sau a propriului nume pe care le așază în secvența intitulată. Devenit obiect al căutării poetice la Adela Greceanu (*Titlul volumului meu, care mă preocupă atît de mult...* (Eminescu, București, 1997), pentru o carte de proză poetică în care nici un text nu este intitulat, titlul are valoarea unui obiect adecvat pentru experimente în cartea lui Daniel Pișcu, *Titlul poemului este aforism* (AXA, București, 1997), în care textul este adesea dominat de titlul atotputernic.

Într-o poezie fără titlu, datată de la începutul anului 1922, Velimir Hlebnikov își cuprinde propriul nume în „vîrtejul referențial" al discursului liric: „În noaptea adîncă/ Eu am ieșit adolescent și singur,/ Acoperit cu plete dese/ Pînă la pămînt./ În jos stătea noaptea,/ Era singurătate;/ Îmi doream prieteni,/ Pe mine mă jinduiam./ Mi-am aprins pletele,/ Zvîrleam smocuri și cîrlionți./ Incendiind cîmpiile, copacii –/ Și se făcu mai vesel./ Ardea Hlebnikoviana cîmpie./ Și-n întuneric, ardea vîlvoi Eul de foc./ Acum eu plec./ Și-n loc de Eu / Stătea Noi!/ Vino, cruntule variag,/ Adu lege și onoare." (1998, p. 145). Autospecularitatea se manifestă și într-un poem datat din „toamna anului 1921": [...] Divinul meu creier alb/ Ție ți l-am dat, Rusie./ Fii eu, fii Hlebnikov./ Am implantat piloni în mintea poporului, și osii, / Am clădit sălaș pe piloni –/ «Noi sîntem din viitorime»./ Toate acestea ca un cerșetor le-am făcut,/ Ca un fur, blestemat pretutindeni de oameni".

De altfel, Hlebnikov „topește" în propriul flux discursiv nume consacrate (unele de autori), ca într-un text din 1915: „Conac noc-

turn, gingishaneşte!/ Mesteceni vineţi, răsunaţi./ Amurg nocturn, zarathustreşte!/ Iar cerule albastru, mozarteşte!/ Şi-al norului declin, fii Goya!/ Tu nor de noapte roopseşte!" sau „O, dostoievskietate a norului grăbit!/ O, puşkinătăţi ale amiezelor împătimite!".

Poetica textelor (mai ales narative) cu statut ficţional explicit vădeşte fascinaţia pe care au simţit-o artiştii superior ludici faţă de procedeul integrării titlului şi a numelui autorului în diegeză. Dacă, o dată cu apariţia sa în text, numele autorului putea să modifice statutul instanţei pe care o reprezenta, integrarea titlului în text, prin *mise en abyme*, duce la o îmbogăţire reciprocă a semnificaţiilor. Proiectînd investigaţiile cititorului către frontiera enigmatică dintre lumea realităţii şi literatură, procedeul aduce nuanţe noi, semnificative, în plan ontologic.

Aspectul ludic al primului roman original din literatura română, *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir, se vădeşte şi în relaţia dintre titlu şi text, cînd acesta din urmă îşi convoacă propria secvenţă intitulantă, prin cunoscuta replică a Şoimului către Corb: „De unde aievea urmadză ca siloghizmul carile ai alcătuit în *barabra*, acmu să încheie, *cra, cra, cra.* Şi nu numai după *Istoriia ieroglificească* cu numele Corb, ce aşeşi de trup, cu suflet şi cu totului tot, acelaşi şi adevărat aşe să fii te arăţi". Confirmarea, cu pretinsă autoritate, a propriei arte de a adecva măştile animaliere la caractere va apărea, de asemenea, în subsolul unei pagini din epopeea lui Budai-Deleanu (prin exclamaţia lui Chir Simplţian: „Acesta-i adevărat *Ţigăniada!*"). Motivul apariţiei în text a titlurilor trebuie căutat şi în structura semnificativă a acestor secvenţe de identificare, determinate, într-o însemnată măsură, de tensiunea dintre indicii ficţionalităţii şi cei ai veridicităţii, ambele titluri construindu-se pe schema oximoronului (între hieroglifie şi relatarea nudă a istoriei, respectiv între conotaţiile convenţionale de vitejie ale sufixului *-ada* din titlul epopeii clasice şi trăsăturile „albei ţigănii").

În cartea a II-a din *Don Quijote*, cititorul este confruntat cu figura cavalerului care nu distinge ficţiunea de lumea reală, cînd Sancho este interogat asupra identităţii stăpînului său: „Ia spune-mi, dragă scutierule, stăpînul acesta al tău nu e unul despre care se află tipărită o istorisire numită a *Iscusitului hidalgo don Quijote de la Mancha* şi care are drept doamnă a inimii sale pe o anume

Dulcineea din Toboso?". Atraşi de această posibilitate de a intersecta referinţele între real şi ficţional, au întrebuinţat, de asemenea, procedeul Mateiu I. Caragiale (Paşadia consideră apelativul formulat de Pena Corcodușa, „Crai de Curtea-Veche", drept „un minunat titlu pentru o carte"), Camil Petrescu (poezia pe care Ladima o trimite Emiliei poartă titlul *Patul lui Procust*), Mircea Nedelciu (*Tratament fabulatoriu*), iar modelele din literatura universală – Gide, cu *Falsificatorii de bani*, şi Sterne, cu *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman*, l-au fascinat, probabil, pe Michael Ende (germ. „Ende" înseamnă „sfîrşit"), autorul *Poveştii fără sfîrşit*.

Este greu de negat categoric posibilitatea ca titlul textului literar, care îşi găseşte cu uşurinţă locul pe copertă, pe pagina de titlu şi chiar în interiorul textului sau al altor elemente de paratext (prefaţă, notele de subsol ş.a.), să constituie el însuşi un spaţiu – a cărui încărcătură tematică nu mai trebuie dovedită – căutat nu doar în virtutea concordanţei sale cu lumea de sensuri pe care o individualizează, ci şi pentru nebănuita sa putere de a menţine vitalitatea unui element de conţinut al universului ficţional. Personajul al cărui nume devine titlu al cărţii trăieşte o viaţă publică într-un soi de tandem cu numele autorului: mulţi cititori (în speţă, şi spectatori) receptează – schematic şi fără absurda încălcare a graniţei dintre ficţional şi real – existenţa cuplului Nabokov-*Lolita*, în spaţiul publicitar şi pur paratextual, poate chiar mai pregnant decît cuplul (mai grav: cuplurile!) în care intră Lolita în spaţiul ficţional (desigur, acolo unul singur este important, dacă dăm atenţie perspectivei naratoriale).

Este adus, aşadar, mai mult sau mai puţin forţat, personajul cu întreaga sa încărcătură umană pe copertă – şi nu numai aici! –, ca şi cum din paleta acţiunilor sale narativizate (dramatizate) sau din gama individualizărilor sale lirice ar fi lipsit una: a-şi striga numele către mulţime şi a convinge la (sau a se oferi drept momeală pentru) lectura cărţii. Extraficţională, fără îndoială, aventura aceasta are, de asemenea, ceva universal uman, un *non so che* rezervat experienţei trăite de om în relaţie cu timpul şi spaţiul. La fel se întîmplă cu alte elemente din lumea ficţională transpuse în spaţiul paratextual. Constante antropologice sau simboluri ale

umanității, elementele sau fenomenele din ficțiune dobîndesc acest privilegiu al dublei existențe o dată cu anexarea unui spațiu, oricît de redus, pe copertă sau pe un afiș.

Dacă prin aceasta ficțiunea se îmbogățește cu o „insulă de real" este un fenomen pe care o psihologie nuanțată a receptării l-ar putea, probabil, decide. Sigur este însă că lumea empirică primește în sînul său un nou obiect, de obîrșie ficțională, dar a cărui concretețe se vede puternic subliniată de asemănarea definitorie / constitutivă cu elemente ale realității. S-ar putea obiecta că acest fapt e valabil numai pentru titlurile tematice, că numai în (cvasi)enunțul acestora intră entități ale conținutului operei (*Ion, Răscoala, Sărmanul Dionis* ș.a.m.d). Dar este prea evident că însuși termenul „rematic" s-a constituit pornind de la caracteristica obiectuală (de fenomen concret al lumii empirice) a textului și a cărții – *Romanul (adolescentului miop), Cartea de nisip, Balade și idile* etc.

Un aspect aparte al intitulării îl reprezintă traducerile unor titluri care presupun anumite abateri de la sensul originar. De pildă, romanul lui Elias Canetti, *Die Blendung* (*Orbirea*), a fost tradus în franceză în 1949 cu titlul *La Tour de Babel...*, fără ca expresia din titlu să apară undeva în text, doar în virtutea faptului că în carte se conturează o atitudine de neîncredere a autorului față de limbaj. Intenția critică față de derapajele și fantasmele limbajului e subliniată de Michel Pierssens în titlul ce poartă marca ironiei: *La Tour de babil* (Minuit, Paris, 1976), de la franțuzescul *babiller* (a flecări), pentru o carte în care vorbea despre „subiectul în delir în miezul rațiunii"[1].

Funcțiile titlului se pot modifica în situația în care macrosemnul-text este alcătuit dintr-o parte verbală (sau simbolică) și dintr-una non-verbală, extralingvistică, iconică. Legătura mai puțin obișnuită dintre cuvînt și imagine este condiționată de caracteristicile divergente dintre cele două sisteme semiotice. Dacă între titlu, care conține adesea informația fundamentală, și *incipit* poate să existe o relație cauzală (cînd începutul textului explică sensul din titlu), relația este diferită în cazul ilustrației de pe copertă sau din interiorul cărții. Între titlu și semnele iconice (în primul rînd, cele

[1] Paul Zumthor, *Babel sau nedesăvîrșirea*, Polirom, Iași, 1998, p. 25.

de pe copertă) poate să existe o relație semantică de *complementaritate* (de pildă, pe coperta volumului al II-lea din *Timpul lumii* de Fernand Braudel în ediția românească din „Biblioteca de artă", este înfățișat un detaliu din tabloul *Vedere din Delft* al lui Vermeer), de *analogie (Spiritualul în artă*, de Kandinsky, este editată, în aceeași colecție, cu o copertă ce reproduce un detaliu din tabloul *Săgeata* al eseistului-pictor, ceea ce sugerează echivalența dintre sensul estetic în care poate fi receptată imaginea și sensurile artistice explicate de autor) ori de *simbolizare* (pe coperta volumului *Mitologie română* al lui Romulus Vulcănescu apare imaginea stilizată, aproape abstractizată din cauza prelucrării contururilor cu tehnici ce mimează rudimentarul). Posibilitățile de combinare a două sisteme de semnificare virtual infinite nu pot fi, la rîndul lor, decît nelimitate. Ceea ce motivează apropierile trebuie să fie instituirea unui sens.

Mai ales cînd e alcătuit din foarte puține semne lingvistice, titlul are, dintre elementele de paratext, cele mai multe caracteristici iconice. Poate că și acest aspect este exploatat de către cei cîțiva autori care au dat cărților lor un titlu reprezentat de o singură literă (Georges Perec, *W*, Philippe Sollers, *H* etc.). Cînd este o sintagmă sau un enunț, titlul poate fi modelat grafic, într-o aliniere dreaptă, ondulată etc., cu sau fără inserții iconice sau prelungiri tridimensionale. Coordonata sa iconică însă este întărită în primul rînd de prezența pe coperta cărții. Spațiu preponderent iconic și privilegiat de receptarea virtual necondiționată social, coperta contaminează de caracteristica iconică toate elementele textuale/semnele lingvistice prezente în spațiul său – comparabil, de altfel, cu suprafața/cadrul unui tablou. Astfel, cu mult mai mult decît pe pagina de titlu, titlul își dobîndește statutul paratextual datorită așezării pe copertă, după diverse uzaje tipografice.

Se poate vorbi, de asemenea, în lungi capitole, despre intitularea specifică altor arte, precum muzica și pictura, domenii în care deosebirea de coduri în relația titlu-operă poate să stimuleze abaterea de la convențiile „titrologice". Titluri precum *Gymnopedia* sau *Preludiu în formă de pară* din opera muzicală a lui Erik Satie, precum și ostentația semnăturii și a înscrierii titlului în diverse *„tabula"* din tablou la Hans Holbein cel Tînăr dovedesc posibilită-

țile expresive ale apropierii a două sisteme semiotice non-sinonimice, în cele două arte. Jocul de cuvinte intertextual și interartistic adoptă, cel mai frecvent, secvențele paratextuale arhicunoscute în mediile de receptare. Modelul *Misanthrope* al lui Molière este citat în textul cîntecului *L'Ami Zantrop*, din 1975, al lui Boby Lapointe, care reclamă, la rîndul său – după o expresie prezentă, de data aceasta, într-un studiu critic – un receptor prompt în a opera o „*mise en tropes*" originală a poveștii de iubire[1].

În epoca tiparului, titlurile evoluează de la un statut determinat de funcția de desemnare (sau informare) către construirea propriei literarități. Desemnarea oblică, mascată, chiar încifrată din titlurile de astăzi presupune existența unui public pregătit să recepteze sensurile pe care poetica limbajului – în intersectările ei cu metafora și cu esențele unui *ontos* condiționat estetic – le actualizează în aceste secvențe create, mai întîi, pentru a-l seduce. Titlurile joacă un rol și în ceea ce privește interpretarea, evocînd sensuri denotative ori conotative prin propria „expresie" sau obligînd la descoperirea lor în timpul lecturii.

3. Paratextul iconic

Sintaxei text-ansamblu paratextual îi este subordonată concurența dintre două limbaje, în care semnele lingvistice și cele iconice se raportează unele la celelalte în moduri variate, participînd la constituirea semnificațiilor lumii ficționale, îmbogățind dimensiunea pragmatică a operei sau ajungînd pînă la a-i oferi cititorului un „dublu" concentrat, sintetizat al textului. Planul iconic poate fi parte a lumii narate (intrînd direct în desfășurarea semnificației, aparținînd nivelului personajului-narator, ca în *Micul Prinț* al lui Saint-Exupéry) sau se constituie într-un „adaos" al textului, cu care intră în relație de echivalență sintactică (imaginea – apoziție a unui ansamblu coerent de semne lingvistice), în relație de sinonimie (din punct de vedere semantic), completînd și, în același timp,

[1] Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Dunod, Paris, 1991, p. 125.

sintetizînd textul. Mai rar (de exemplu, în literatura postmodernă), relația dintre cele două dimensiuni în discuție poate fi una de opoziție, ca și cum ele ar fi coordonate adversativ sau chiar disjunctiv ori ca și cum desenul s-ar subordona concesiv textului.

O funcționalitate aparte au elementele care țin de „materialitatea" cărții – „învelișul" (copertele: textura și coloritul), așezarea în pagină, caracterele tipografice –, uneori sfera iconicului și cea a semnului lingvistic contopindu-se, litera fiind „îmbogățită", chiar ornată în virtutea unei sugestii complete în care cele două planuri nu mai coexistă în paralel, ci într-o singură realitate materială bidimensională (în așa-numita „poezie concretă" sau în contextul restrîns al „literelor desenate").

Cînd un anumit tip de scriere încetează să mai fie folosit în mod curent de tipografi (de exemplu, capitalele pătrată și rustică sau unciala), acesta „se refugiază" în secvența cea mai vizibilă pentru cititori, titlul, poate și pentru că în cele cîteva cuvinte cu funcționalitate subordonată parțial fenomenului de circulație a cărții se figurează cel mai bine ideea de continuitate cu o parte a tradiției. Aspectul grafic al textului poate acționa chiar la nivel subliminal asupra cititorului, el funcționînd în strînsă relație cu mesajul sau cu particularitățile stilistice ale unei opere. Michael Riffaterre[1] subliniază tocmai această alegere neîntîmplătoare a formelor grafice în concordanță cu o anumită intenționaliate în orientarea lecturii, dar și cu specificul unui text – „Scrierea este adecvată ca redare grafică a structurilor stilistice". În aceeași sferă (a unor forme de manipulare a receptorului, în fond) pot intra diverse „procedee sinoptice" (ortografie arhaizantă, litere mari cursive, letrine) sau, în poezie, rime pentru ochi, poeme în forma unor obiecte etc.

Textului i se pot oferi forme de individualizare prin alfabet diferit, iar diferența de regim semiotic între suportul textual și cel iconic conduce la moduri distincte, dar convergente de a convinge și de a atrage receptorul. De pildă, scrierea postumă a lui Alecu Russo – *Soveja (Ziarul unui exilat politic la 1846)* se individualizează prin ceea ce s-ar putea numi refrangibilitate a reprezentării:

---

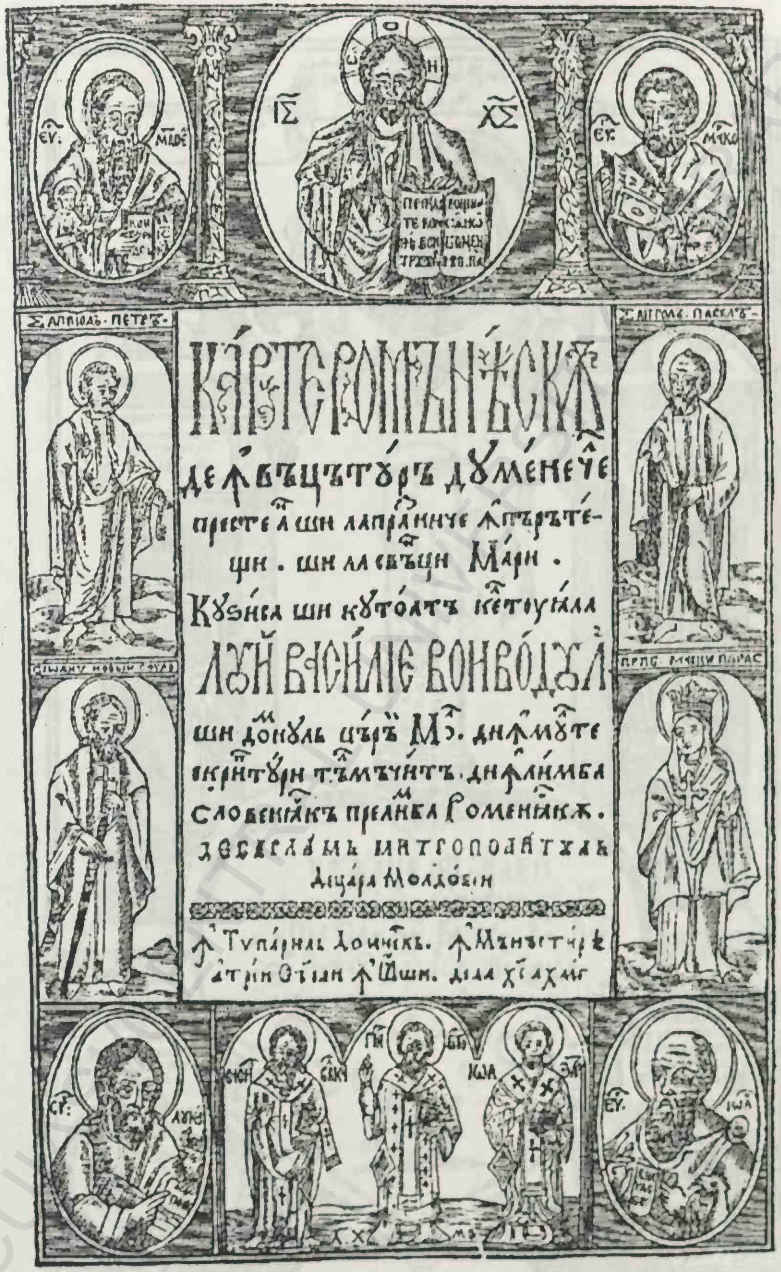
[1] *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică (Culegere de articole)*, Editura Științifică, București, 1964, p. 64, nota 24.

oferă imaginea literarizată a lecturii unei cărți percepute ca obiect, în care semnificațiile „textului" sînt completate de cele construite pe cale iconică și, în același timp, subliniază unicitatea propriului text, conferită de alternarea secvențelor de semne din alfabete diferite, chirilic și latin: „Am luat din biserică două volume; le-am răsfoit, fără de a le citi; iată ce sunt: unul e o carte, pe care o recomand ca monument de artă și naivitate: ai zice că e scrisă și tipărită prin veacul de mijloc, pe cînd se jucau pe scenă *tainele* sau *misteruri* [...]". După citarea cu litere chirilice a titlului și a datelor editoriale, naratorul-diarist conchide: „Nu mi-e cu putință a trage aici cîte ceva din acea carte și mai ales a descrie figurile; de curioase ce sunt, trebuie să le vază omul".

Miniaturile din primele texte tipărite înglobează mai multe forme ale iconicului, chemate să asigure o mai puternică stimulare a atenției receptorului asupra caracterului estetic al cărții ca obiect. Constituind o rețea de semne iconice, toate acestea alcătuiesc ilustrația cărții, incluzînd atît inițialele ornate, vignetele răspîndite în text, scenele pictate din litere împodobite cu figurine, cît și deja amintitele imagini inserate de tipografii goticului în litera inițială ornată sau ilustrația (care nu mai este propriu-zis miniaturală) extinsă pe o întreagă pagină. În unele tipărituri există chiar așa-numite „miniaturi de prezentare", în care autorul este reprezentat oferind cartea unui protector al artelor, pe cheltuiala căruia aceasta s-a tipărit, ceea ce îi determină pe unii cercetători să afirme – poate că nu fără dreptate – că ilustrațiile în cauză ar fi la originea portretului[1]. Între pictură și miniatura din tipărituri a existat, desigur, o legătură, care poate suscita discuții atît în perspectiva originalității, cît și în cea a experimentării mutuale.

Un fel de codificare a imaginilor ce puteau să apară într-o carte devine activă în epoci și în legătură cu genuri literare ce își propuneau să convingă prin „demonstrație" nedisimulată. Este vorba, în primul rînd, de scrierile alegorice și moralizatoare din perioada clasică a culturii europene, care uzau de un inventar destul de precis de reprezentări ale unor abstracții (de exemplu, culegerile de embleme însoțite de scurte texte ale lui Alciat și *Iconologia* iezui-

[1] Albert Labarre, *Istoria cărții*, Institutul European, Iași, 2001, p. 49.



Cartea românească de învățătură, Iași, 1643

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cheia Înţelesului, Bucureşti, 1678

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tului Ripa, apărute încă din secolul al XVI-lea și reeditate de multe ori în secolul următor), un loc aparte ocupîndu-l fabula, a cărei morală se cerea însoțită de o imagine sugestivă.

Istoriile recente ale lecturii au probat că nu se înșelau deloc tipografii care se așteptau ca receptorii neinstruiți să „citească" și să înțeleagă mai ușor cu ajutorul ilustrațiilor conținutul tainic al textului. În pagina ilustrată a *Divanului* lui Cantemir, reprezentarea iconică a celor două personaje alegorice sintetizează conținutul cărții și surprinde expresiv atitudinea Lumii (suveran disprețuitoare, acuzatoare) și a Înțeleptului (ferm în „opțiunea" sa, desconsiderînd-o tacit).

O funcție pragmatică fundamentală o aveau anluminurile, „porțile cărții", gravurile de titlu, frontispiciile, vignetele, stemele, letrinele și xilogravurile în cartea românească veche. Din punct de vedere tehnic, abia în secolul al XIX-lea apare pe copertă ilustrația, alături de titlu, numele autorului și alte cîteva elemente editoriale, după o vreme în care broșarea se făcea cu o copertă „mută". În interiorul cărții, primele adaptări la exigențele erei „reproductibilității" prin multiplicare tehnică se realizează o dată cu modelele de lemn gravate oferite de remarcabilii artiști germani ai secolelor al XV-lea și al XVI-lea, printre care se numărau Albrecht Dürer și Hans Holbein, pentru cartea germană, iar pentru cea venețiană tipărită de Aldo Manuzio – probabil Bellini și Mantegna[1].

Formele paratextului iconic din opera literară constituie, dacă le situăm în spațiul ipotetic al interpretării estetice bahtiniene, manifestări ale *figurativității* cronotopilor. Întrucît evenimentul nu devine imagine, „cronotopul este acela care oferă un teren potrivit, substanțial, pentru prezentarea în imagini a evenimentelor. Acest lucru este posibil tocmai datorită condensării și concretizării deosebite a indiciilor timpului – timpul vieții umane, timpul istoric – în anumite sectoare ale spațiului"[2].

În mediile citadine occidentale, textul și imaginea se conjugau, în diferite moduri, pe suportul material al paginii tipărite, susți-

[1] Albert Labarre, *op. cit.*, p. 76.

[2] Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Univers, București, 1982, pp. 481-482.

nînd „aculturația tipografică“[1] a populației, în „genuri tipografice“ între care existau numeroase tranziții: imagini volante, placarde, cartea cu format și colorit invariabile etc. Coprezența text – imagine avea la începuturile tiparului rolul suplimentar de a-i familiariza cu un conținut de ordin cultural pe cei ce nu cunoșteau scrisul, în felul acesta permițînd pătrunderea fără dificultate a operei în cîmpul practicilor sociale/socializante obișnuite.

Particularizare exemplară a incidenței iconicului în textul lingvistic, cazul tot mai „mediatizat“ critic al „filei de marmoră“ (*„marbled page“*) – „herb pestriț al opului“ lui Laurence Sterne – cunoaște caracteristici editoriale dintre cele mai neașteptate: plasată în cel de-al treilea volum al cărții, imaginea este unicat (realizată prin „marmorare“ manuală, nu multiplicată), un amestec aleatoriu de forme colorate, fără funcție de reprezentare și fără un sens precizat, făcînd parte, totuși, din text. Modelul iconic pentru pagina respectivă îl constituie, potrivit bibliografilor, paginile de gardă marmorate ale edițiilor de lux, dar integrarea textuală accentuează intenția auctorială de a oferi spre lectură un obiect aproape la fel de imprevizibil ca actul receptării (de altfel, intens ridiculizat de Sterne în toate digresiunile sale).

Este prefigurată în cartea despre Tristram Shandy și toți ceilalți instabilitatea textului literar modern, extinsă pe mai multe paliere, de la cel formal (tipografic), pînă la elemente de conținut (personaje, evenimente, lume imaginată etc.). Pagina multiplicată, întotdeauna în alb-negru, reprezentînd în edițiile moderne desenul marmorat al lui Sterne anulează caracterul de autoritate pe care astfel de creații iconice trebuie să îl aibă în context estetic, accentuînd în schimb caracterul ludic al compoziției cărții, fiind așezat de lector în aceeași serie de „secvențe“ semnificative cu liniile succesive din capitolul al doilea al cărții a cincea, rîndurile de steluțe ce înconjoară sau continuă o replică în capitolele al douăzeci și șaptelea apoi al treizeci și doilea din aceeași carte și din multe capitole ulterioare, cu pagina albă de după capitolul al treizeci și optulea și „desenele“ firului narativ (digresiv) al tomurilor precedente trasate

[1] Roger Chartier, *Lecturi și cititori în Franța Vechiului Regim*, Meridiane, București, 1997, p. 115.

Dimitrie Cantemir, *Divanul sau Gîlceava Înțeleptului cu Lumea...*, Iași, 1698

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

în capitolul al patruzecilea din cartea a șasea, cu partitura ariei *Lillabullero* fluierată de unchiul Toby spre sfîrșitul întregii cărți și cu toate celelalte „abateri" nonlingvistice constituite în discurs complementar ce a dat multă bătatie de cap editorilor.

În mod asemănător, Joyce parodiază, în *Finnegans Wake*, istoria universală și varii aspecte ale tradiției, în genere, printre care și convenția literară. Sub semnul persiflării comunicării lingvistice înseși, sînt luate în derîdere procedeele prin care se actualizează funcția pragmatică a limbii, inclusiv cele care țin de aparatul paratextual prezent în tradiția literară, cu toate metodele prin care se urmărește de obicei sporirea forței unui mesaj, completarea sa, atragerea atenției cititorului prin semne lingvistice sau iconice (intitularea, manșeta adusă din nou pe marginea textului, partitura cu rol de autentificare, figura geometrică explicativă au, în cartea lui Joyce, efecte de diversiune, dezorientîndu-l – și descurajîndu-l – pe cititorul căutător de sens, amplificînd, în fond, încifrarea de a cărei gratuitate acesta din urmă nu este întotdeauna conștient).

Ilustrația cărții constituie, în perspectiva lui Toma Pavel, o modalitate de „transcendere a textului" și, în același timp, o posibilitate de a „trăi" estetic (Toma Pavel folosește verbul „a atinge") lumile „care aparțin aceleiași familii" (și prin mijloace diferite de cele (strict) textuale. În acest sens, ilustrația de carte ar avea aceeași funcție cu trimiterile extratextuale pe care le reprezintă „cheia" anumitor romane, pentru că, „în timp ce ne îndreaptă către aceleași teritorii ca și cunoașterea extratextuală, ele conferă un sentiment de împlinire a aventurilor noastre textuale"[1]. Gravurile lui Gustave Doré, realizate în mod special pentru *Gargantua*, oferind așadar ilustrarea unei percepții individuale (e drept, de factură artistică) asupra unor elemente din conținutul textului, constituie o modalitate de receptare prin prelucrarea informațiilor textuale, „lăsînd la o parte cele mai multe efecte stilistice și naratologice"[2]. A spune, totuși, că „înțelegerea lumilor este strict dependentă de *manifestarea* lor, fie textuală, fie de altă natură, reprezentațională, de pildă", cum susține în continuare Toma Pavel, echiva-

[1] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Minerva, București, 1992, pp. 119-120.
[2] *Ibidem*.

lează cu a reduce fenomenul comprehensiunii de ordin estetic numai la aria de semnificații corespunzătoare unei (unor) anumite materializări a(le) lumii imaginate, făcînd nemotivat abstracție de interpretarea lumii în cauză în formele care transcend propria materialitate: există reinterpretări ale unui mit/ale unei opere care, grație poate actualității punctului de perspectivă, fac să fie uitată imaginea originală – oferită de textul originar – a lumii, fixată prin acel text.

În ediția princeps din 1955 a romanului *Morometii*, pagina care „sintetizează" imaginea lui Ilie Moromete orientează, în același timp, cititorul către focalizarea asupra personajului reprezentat (ca figură centrală, puternic individualizată a cărții) și intră în relație sintactică de sinonimie cu secvența textuală care redă surprinderea (de asemenea sintetică, stilizată chiar în felul său de reprezentare „naivă") a personajului în cîteva linii care modelează bucata de humă arsă din mîinile lui Din Vasilescu în poiana lui Iocan. Imaginea lui Moromete primește, astfel, un surplus reprezentațional: o dată în interiorul textului, prin bucata de lut care primește trăsăturile chipului personajului („capul unui om care se uita parcă în jos", cu „liniștea gînditoare a frunții", „fața puțin trasă") și, în plan paratextual, prin „adaosul" iconic care păstrează, redate în alt tip de limbaj, particularitățile celei dintîi. În felul acesta, planul iconic este sinonim celui al semnelor lingvistice atît într-un microcontext al scenei respective din roman, cît și în macrocontextul întregii cărți (imaginea desenată a lui Moromete fiind, în fond, o reprezentare „brevilocventă").

Inserțiile iconice pot însoți paginile care „pregătesc" o nouă secvență în construcția unei opere (marcînd, în același timp, alături de alte elemente paratextuale ca subtitlurile, trecerea la o altă etapă în articularea textului, pragul dintre două secvențe structurale), cum se întîmplă într-o ediție a *Povestirilor din Canterbury*, în care începutul fiecărei povestiri este marcat prin două limbaje diferite, dar complementare. Personajul narator (uneori, și cel narat) este surprins și cumva anticipat (în linii mari) printr-o imagine sintetică în care expresia, un gest sau un obiect reprezentativ reflectă o anumită atitudine și un statut social care îl individuali-

zează în raport cu celelalte. Într-un fel asemănător sînt particularizate iconic unele figuri din *Elogiul nebuniei*, prefigurînd conținutul unei secvențe textuale și apelînd la mijloace multiple de a convinge receptorul (căruia îi sînt induse anticipat anumite idei despre un tip uman care urmează să fie descris în text).

Nu întotdeauna însă paratextul iconic urmărește construcția textului marcînd trecerea de la o unitate structurală la alta. De multe ori, desenul funcționează paralel textului și intră în relație sintactică de sinonimie cu acesta doar în ceea ce privește anumite secvențe. Reprezentarea este sintetică, dar vizează o „scenă" bine determinată, individualizată în acest fel prin două limbaje diferite, dar complementare, ca într-o ediție a romanului lui Bulgakov – *Maestrul și Margareta* (Hyperion, Chișinău, 1991, prezentare grafică: Vladimir Bulba), în care ilustrația alb-negru păstrează, pe cît posibil, relieful stilistic al textului (accentele groteşti, carnavalești, abundența detaliilor, intersectarea mai multor planuri narative). Iconicul este simplificator în raport cu textul, dar se resimte tendința de a surprinde „arborescențele" stilistice și sintaxa narativă a lui Bulgakov. Astfel, nu doar povestirea este reprezentată iconic printr-o succesiune de imagini (continuitatea fiind păstrată prin raportare la text), ci și registrul stilistic corespunzător și întreaga viziune asupra unei lumi, în ciuda diferențelor inevitabile, dar nu atît de pregnante încît să creeze o disonanță între cele două niveluri. Perspectiva editorială asupra romanului nu contrazice viziunea scriitorului, ci o completează și îi potențează mesajul.

Sinonimia sintactică dintre dimensiunea iconică și cea lingvistică este perfect surprinsă în volumele de poezii ale lui William Blake, care își concepe el însuși un plan paralel textelor, dar în deplină corespondență cu acestea. Se poate vorbi, în cazul său, despre o relație complexă între cele două dimensiuni: în primul rînd, imaginea servește drept paratext operei poetice și, într-un plan secund (al „tabloului"), semnul lingvistic devine element paratextual pentru opera picturală, ca într-o formă de *mise en abyme* în care același titlu este secvență paratextuală întîi în cadrul imaginii, apoi în contextul supraordonat al întregului volum, ca într-un soi de „paratext în paratext". Poemele lui Blake, în diverse ediții,

sînt de multe ori însoțite de „adaosuri" iconice – ilustrații autografe care se raportează, dacă nu la ansamblul unui volum, măcar la anumite secvențe, artistul reprezentînd în două limbaje diferite, dar complementare propriile „figuri mitice" sub semnul aceleiași viziuni, în fond.

Semnele iconice se succed într-o dinamică a poveștii care vine (în dimensiunea respectivă), de obicei, și din sugestiile imaginilor ce redau o secvență (ea însăși implicînd, paradoxal, un anume dinamism) – în *Maestrul și Margareta*, de pildă, un desen surprinde convertirea femeii în vrăjitoare, dar și zborul „pe mătură", paratextul iconic al cărții cumulînd, de obicei, elemente care trimit la mai multe secvențe narative. Totuși, povestea poate fi „refăcută" iconic și prin imagini statice, dinamica întregului rezultînd doar din succesiunea lor, ca în *Castelul destinelor încrucișate* al lui Italo Calvino, în care planul ilustrațiilor urmărește în paralel narațiunea, încadrînd textul pagină cu pagină. Imaginile cărților de tarot (în corespondență cu personajele și cu toate momentele povestirii în care acestea sînt mobilizate) se succed pentru a traduce semnificațiile textului în alt limbaj. La rîndul lor, imaginile sînt însoțite de elemente paratextuale lingvistice care identifică figurile ce interacționează în cadrul celor două dimensiuni sinonimice.

Totuși, în multe cărți, necesitatea de a insera o ilustrație este dictată de un fenomen stilistic cu mult relief, de un contrast stilistic dezvoltat pe mai multe planuri ale lumii reprezentate și ale discursului, cum se întîmplă în capodopera lui Cervantes, ale cărei editări – se știe cît de numeroase – au avut în vedere profitul lecturii rezultat din combinarea tuturor contrastelor. Erich Auerbach observă cum contrastul – cu efect individualizant asupra stilului – dintre esența umană a personajelor și aparențele pe care vor să le susțină, dintre realitate (a diegezei) și iluziile lor asupra acesteia, dintre discursul „natural" și cel adoptat, jucat de eroii-caricatură a generat un impuls de supralicitare din partea editorilor, care au apelat la un contrast suplimentar (și complementar), acela dintre limbaje diferite: „Mulți ilustratori au fixat tabloul: don Quijote în genunchi alături de Sancho, holbîndu-se cu ochii căscați și mutra confuză la spectacolul hidos care i se oferă. Dar abia contrastul

The Argument.
Rintrah roars & shakes his fires in the burdened air;
Hungry clouds swag on the deep
Once meek, and in a perilous path,
The just man kept his course along
The vale of death.
Roses are planted where thorns grow,
And on the barren heath
Sing the honey bees.
Then the perilous path was planted:
And a river, and a spring
On every cliff and tomb;
And on the bleached bones
Red clay brought forth.
Till the villain left the paths of ease,
To walk in perilous paths, and drive
The just man into barren climes.
Now the sneaking serpent walks
In mild humility.
And the just man rages in the wilds
Where lions roam.
Rintrah roars & shakes his fires in the
burdened air:
Hungry clouds swag on the deep.

William Blake, *The Argument*, in *The Marriage of Heaven and Hell*

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*,
ilustrație de Vladimir Bulba, 1991

Lunecînd de pe pervaz în jos, Margareta îl văzu pe Nikolai Ivanovici stînd pe bancă. Parcă încremenise acolo, complet uluit, trăgînd cu urechea la strigătele și bocănelile care se auzeau din dormitorul viu luminat al locatarilor de sus.

— Nikolai Ivanovici, adio!— strigă Margareta dănțuind prin fața lui.

Acesta oftă adînc și lunecă de pe bancă jos, agitîndu-și mîinile și trăgînd servieta după el.

— Adio pentru totdeauna! Îmi iau zborul! strigă Margareta, acoperind cu glasul ei sunetele valsului.

Aici își dădu seama însă că n-are deloc nevoie de cămașă și, cu un sinistru hohot de rîs, acoperi cu ea capul lui Nikolai Ivanovici. Orbit, acesta se prăbuși pe lespezile aleii.

Ca să arunce o ultimă privire spre casa în care se chinuise atîția ani, Margareta întoarse capul și zări la fereastra cuprinsă parcă de flăcări chipul Natașei schimonosit de uimire.

— Adio, Natașa! strigă Margareta, smucindu-și coada peri-ei. Sînt invizibilă! Sînt invizibilă! strigă ea și mai tare și trecînd peste poartă printre crengile arțarului care-i șfichiuiră obrajii, zbură în ulicioară, urmărită de sunetele demente ale valsului.

Capitolul 21
ZBORUL

Sînt invizibilă! Sînt invizibilă...

Zburînd pe deasupra ulicioarei ei, Margareta numeri într-alta ce o tăia pe prima în unghi drept. Străbătu într-o clipă această ulicioară lungă, peticită, cîrpită, cu case într-o rînă, cu ușa strîmbă a gazdei în care petrolul se vindea cu măsura, iar insecticidul în flacoane. Învățînd cu acest prilej că liberă fiind, și invizibilă, și, orcît de mare i-ar fi plăcerea, trebuie să fie cît de cît rezonabilă. Era gata-gata să se lovească mortal de un telinar vechi și strîmb din colțul străzii, și nu izbuti decît printr-o minune să frîneze în ultima clipă. După ce-l ocoli, strînse mai tare coada perii și-și continuă zborul, mai încetinit, atentă la cablurile electrice și la firele care atîrnau de-a curmezișul trotuarelor.

A treia ulicioară dădea spre Arbat. Aici, Margareta învăță să-și conducă peria în mod magistral, dîndu-și seama

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

stilistic dintre cele ce se rostesc şi mişcarea grotescă de la sfîrşit (căderea şi ridicarea Dulcineei) dau episodului savoarea deplină"[1].

Se poate întîmpla (mai rar, e drept) ca viziunea editorială asupra unui volum să intre într-o relație de opoziție cu mesajul acestuia, fie datorită unei perspective mult prea diferite, fie în urma înțelegerii inadecvate sau chiar total greşite a conținutului unei opere, cum a fost cazul primei ediții a volumului *După melci* al lui Ion Barbu, în care reprezentarea iconică stătea sub semnul interpretării textelor ca „literatură pentru copii", întregul volum fiind ilustrat în conformitate cu această „viziune". Totodată, o anumită editare a unei opere poate fi condiționată de un cronotop ce implică un „orizont de aşteptare" care (în viziunea editorilor) nu trebuie contrazis, ci satisfăcut, intenție care se întîmplă să se răsfrîngă deseori şi în paratextul iconic, ataşat unei cărți fără a se mai ține seama de faptul că ar fi inadecvat conținutului acesteia (o ediție din anii '90 a romanului *Potopul* al lui Sienkiewicz avea coperta ilustrată asemenea unui „best-seller" american).

Evident, nu de puține ori planul iconic urmăreşte doar un „nivel" de lectură a textului, care nu este însă destinat unei singure categorii de cititori – basmele moderne vizează clar două „vîrste" ale lectorului, o dimensiune fiind un pretext sau un „camuflaj" al celeilalte. Este firesc, prin urmare, ca paratextul iconic să urmărească (măcar în mod special) una dintre cele două lecturi, ca în basmul lui C.S. Lewis – *The Lion, the Witch and the Wardrobe* sau ca în mai multe ediții ale poveştilor lui Ion Creangă. Planul iconic nu se situează în opoziție evidentă cu textul, dar presupune o reducție în planul mesajului şi în acela al stilului. Un caz aparte ar fi ediția ilustrată de Salvador Dali a *Aventurilor lui Alice în Țara Minunilor*. Textul lui Lewis Carroll presupune deja două planuri paralele în ceea ce priveşte mesajul, dar pictorul nu urmăreşte (nici nu contrazice propriu-zis) nici unul dintre ele, ci „îşi desfăşoară" propria viziune printr-un „discurs" propriu, extrem de individualizat. În acest fel, dimensiunea iconică nu este sinonimă celei a semnelor lingvistice, dar nici nu i se opune direct, funcționînd în

[1] Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Polirom, Iaşi, 2000, p. 305.

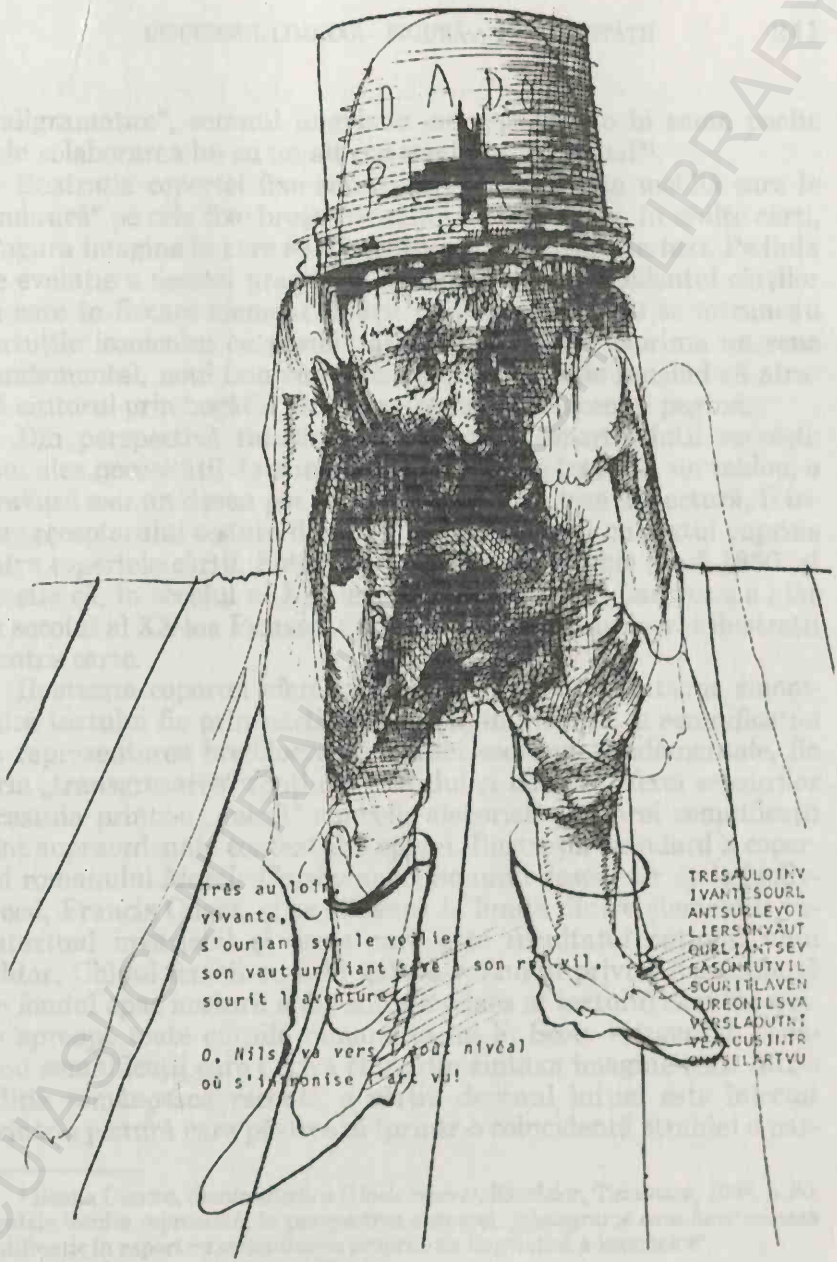
paralel cu textul într-o relație de complementaritate a perspectivelor.

Uneori, mai ales în literatura postmodernă, între semnele iconice și cele lingvistice nu se mai instaurează nici un fel de corespondență explicită, paralelismul dintre planuri, în ceea ce privește semnificația întregului, permițînd cel mult diverse posibilități de a specula pe marginea apropierii lor. Totuși, nu poate fi vorba nici de o relație de sinonimie, dar nici de opoziție propriu-zisă. Între dimensiunea iconică și cea lingvistică se instaurează astfel o disjuncție, nu o conjuncție, cele două nemaifiind complementare. În volumul de poeme numit *Alphabets* al lui Georges Perec, inserțiile iconice în text denotă, de fapt, funcționarea independentă, în cadrul aceleiași ediții, a două limbaje artistice diferite, incidența ilustrațiilor în planul poemelor neparticipînd la generarea semnificației globale a operei.

Concurența celor două limbaje se regăsește și în poemele în care dispunerea grafică devine semn iconic, cum sînt acele *Carmina figurata* carolingiene, în care versurile „sînt construite în așa fel, încît să conțină în locuri fixe anumite litere care, legate între ele, dau sensul ascuns al poemului. În plus, liniile generate de aceste litere creează un desen geometric sau o imagine emblematică; această scriitură iconică este ea însăși text"[1].

Aceeași interacțiune a celor două limbaje apare și în așa-numita poezie concretă, în care raportul text-mesaj în conturarea sensului operei acționează și în plan grafic, sugestia iconică potențînd-o pe aceea a conținutului poetic, fie prin redundanță, fie prin complementaritate. Teoreticienii din Grupul μ disociază tipul caligramelor (în care s-ar regăsi un anume „iconism servil") de poezia lui E.E. Cummings, în care „spectacolul" este transpus în planul metaplastic și metagrafic, nefăcîndu-se apel decît la mijloace lingvistice, sugestia insinuîndu-se subtil (o frunză căzînd în zig-zag), nu prin concretețea reprezentării grafice (de pildă, imaginea din litere a fîntînii arteziene a lui Apollinaire). În experimentele poetice

[1] Maria Corti, *Principii ale comunicării literare*, în *Pentru o enciclopedie a comunicării literare*, Pontica, Constanța, 2000, p. 111.



Georges Perec, *Alphabets*

BCU LAUSANNE LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„caligramatice", semnul lingvistic „se convertește în semn poetic prin colaborarea lui cu un alt cod semiotic, cel vizual"[1].

Ilustrația copertei fixe sau a jachetei – coperta mobilă care le „îmbracă" pe cele fixe broșate – rămîne pînă astăzi, în multe cărți, singura imagine în care se concentrează sensurile din text. Pe linia de evoluție a acestei practici editoriale se află precedentul cărților în care în fiecare element tipărit pe pagina de titlu se întruneau virtuțile iconicului cu posibilitățile titlului de a exprima un sens fundamental, noul (macro)semn iconico-lingvistic reușind să atragă cititorul prin bogăția ideilor concentrate pe aceeași pagină.

Din perspectivă funcțională, ilustrația copertei întîi servește mai ales necesității de a incita la lectură: o fotografie, un tablou, o gravură sau un desen pot da naștere unei ipoteze de lectură, îi induc receptorului o stare de așteptare în legătură cu textul cuprins între copertele cărții. Fotografia apare în carte abia după 1850[2] și se știe că, în secolul al XIX-lea, Manet, Toulouse-Lautrec ș.a., iar în secolul al XX-lea Picasso, Chagall, Dali, Miro au lucrat ilustrații pentru carte.

Ilustrația copertei oferă cititorului o imagine sintactic sinonimică textului fie prin particularizarea, în alt plan, a semnificației în reprezentarea brevilocventă a unei secvențe fundamentale, fie prin „transgresarea" spațiului textului și lărgirea sferei sensurilor acestuia printr-o „anexă" simbolic-alegorică ale cărei semnificații sînt supraordonate contextului operei. Ilustrația-standard a copertei romanului *Marele Gatsby* aparține unui desenator de la Hollywood, Francis Cugat, și se situează la limita dintre elementul paratextual invariabil și acela care este rezultatul opțiunii unui editor. Chipul femeii cu ochi galben-verzui și privire halucinantă pe fondul opac nocturn a devenit un adaos al textului care însoțește aproape toate edițiile romanului lui F. Scott Fitzgerald, căpătînd semnificații care derivă chiar din sintaxa imagine-text. Într-o ediție românească recentă a cărții, desenul inițial este înlocuit printr-o pictură care păstrează (printr-o coincidență stranie) o par-

[1] Ileana Oancea, *Semiostilistica (Unele repere)*, Excelsior, Timișoara, 1998, p. 80. Textele iconice reprezintă, în perspectiva autoarei, „pictograme care funcționează antifrastic în raport cu semnificația propriu-zis lingvistică a lexemelor".

[2] Albert Labarre, *op. cit.*, p. 122.

te dintre sugestiile celui dintîi, alăturarea sa la text generînd sensuri noi, intrînd într-o relație de sinonimie cu acesta pe mai multe niveluri și prin felurite detalii (femeia cu un chip a cărui expresivitate „zace" în privirea magnetică interiorizată, manevrînd cu lejeritate volanul unei mașini poate fi, evident, corelată lui Daisy, influențînd iconografic – poate chiar pînă la suprapunere – „proiecția" personajului în mintea cititorului)[1].

Alteori, sensurile unei imagini care servește drept element paratextual se interferează cu acelea ale textului, rezultatul fiind o extrapolare a unora prin celelalte. Deși nu sînt sinonimice în sine sau explicit, cele două planuri pot intra în relație de echivalență (semnele iconice ca expresie apozițională a celor lingvistice) în contextul concret al editării. Un exemplu concludent ar putea fi *Procesul* lui Kafka, într-o ediție în care textul este însoțit de un tablou celebru al lui Dali – *Chipul războiului*. Prin alăturarea sintactică a celor două tipuri de limbaj sînt activate semnificații care altfel ar rămîne latente (prezența componentei structurale reprezentate prin procedeul *mise en abyme* – succesiunea cercurilor concentrice, același fenomen reflectat în grade diferite la mai multe niveluri). Cititorului i se insinuează noi sensuri ale operei (variabile, e drept, în contextul fiecărui act de lectură) prin corespondența celor două moduri de semnificare (unul sintactic dens, prin prezența simultană a semnelor și, cumva paradoxal, mai puțin explicit, putînd acționa și inconștient, celălalt prin semne care se succed într-o sintaxă articulată, stimulînd unidirecțional, numai prin proiecția mentală, plastică sau conceptuală, a realității exprimate).

Interacțiunea „modurilor" verbal și iconic se manifestă și în unele dispozitive grafice utilizate ca forme semnificative în textul tipărit: miniaturi, culori, umbre, caligrafie etc. Imaginea este utilizată în coprezență cu textul (o sintaxă care poate refigura un fel de transgresiune a granițelor dintre ficțional și factual) datorită capacităților sale de a desemna și de a convinge. Sistemul scriptural-iconic al operei alcătuit din text și paratextul grafemic sau iconic este sintactic dens numai uneori (ca în asocierea ilustrație-text sau titlu-text), în schimb, densitate semantică are întotdeauna.

---

[1] Tamara de Lempicka – *Autoportret în Bugatti verde* (detaliu), 1925.

Imaginile statice nu dispun de un lexic şi de o sintaxă a elementelor ca în secvenţele de tip verbal. Continuitatea text-imagine în interiorul cărţii implică, prin urmare, o adaptare a receptării la modificarea tipului de stimuli. Astfel, apariţia unui nou sistem de reprezentare activează, în structura de profunzime a operei, opoziţia continuitate/discontinuitate (actualizată de autori sau de editori în conformitate cu funcţia de prim ordin a discursului). Uneori, combinarea celor două limbaje diferite de reprezentare este condiţionată ludic şi constituie ea însăşi un semn al „buclei textuale" prin care enunţarea se ia pe sine drept obiect reprezentat.

Imaginea – probabil cel mai pregnant constituent al unui text literar – oferă, în formă sublimată/refigurată, un mod de reinterpretare a textului, de reintegrare a semnificaţiilor, de vreme ce lasă o libertate maximă în privinţa parcursului urmat de lectură, în acelaşi timp obligînd la interpretarea şi coroborarea tuturor elementelor constituente, pentru ca rezultatul acestei comprehensiuni să nu falsifice sensul fundamental avut în vedere.

Coprezenţa modalităţilor de reprezentare specifice diferitelor arte constituie o trăsătură stilistică importantă şi datorită abaterii de la principiul unităţii de figurare: după criteriul „densităţii sintactice" postulat de Nelson Goodman, există distincţii notabile între, pe de o parte, figurile grafice (sintactic foarte dense, pentru că într-un desen, într-o imagine, în general, devine semnificativă orice modificare a semnificantului) şi, pe de altă parte, textele literare şi partiturile din muzică („sintactic articulate", deoarece stării intermediare dintre două notaţii nu îi este atribuită o semnificaţie – cel puţin nu în afara experimentelor, excepţionale prin firea lucrurilor). Criteriul „densităţii semantice" (caracterul continuu sau discontinuu al semnificatului) postulat de teoria lui Goodman permite, de asemenea, distincţii semnificative, pertinente din punct de vedere stilistic, întrucît notaţiile muzicale, „articulate" pe ambele planuri, se află în opoziţie faţă de text, care prezintă în structura de adîncime o contopire a semnificaţilor, şi imagine (desen), în care obiectul reprezentat se constituie într-un *continuum* spaţial.

Efectul iconografiei (parte a ansamblului paratextual) asupra „zonelor de indeterminare" ale textului (Ingarden, Jauss, Iser) poate fi acela de a „umple" semantic „golurile" inevitabile sau înadins

cultivate într-o operă literară, oferind un adaos şi restrîngînd (parţial sau doar aparent) deschiderea către participarea la conturarea semnificaţiei în orice nou act de lectură. Uneori, inserţiile iconice prin care mesajul devine redundant pot duce chiar la o „saturaţie" semantică. Alteori, însă, fiind complementară sau independentă (într-un anumit grad) în raport cu textul, dar nesituîndu-se într-o relaţie de sinonimie cu acesta, dimensiunea iconică poate instaura un discurs paralel, pseudo-paratextual, deschis unor semnificaţii noi, găsindu-şi în planul semnelor lingvistice doar un pretext pentru propria desfăşurare.

4. Paratextul în alte arte

Arta a evoluat, în mod evident, cu altă viteză şi după alte principii după ce disciplina *esteticii* s-a cristalizat într-un set de judecăţi adecvate „mutaţiei" artistice produse de romantism. Ca într-un „stade du miroir" al maturităţii, creaţia artistică şi-a îndreptat mai frecvent atenţia către propria imagine, mai fidel reflectată de noua „oglindă" a receptorilor sensibili la alt gen de frumos, şi a iniţiat un dialog (o dialectică a reprezentărilor) ce a avut drept rezultat, pe de o parte, nuanţarea sensibilităţii artistice potrivit exigenţelor creaţiei, iar pe de altă parte, constituirea unei poetici derutante, ce a permis apariţia unor opere imposibil de încadrat în categoriile prestabilite.

Experimentele au culminat cu limitarea puterii de a semnifica a înseşi semnelor: cuvîntul e înlocuit de imagine, în literatură, iar în artele vizuale imaginea poate semnifica prin absenţă şi prin înlocuirea cu semne lingvistice. Adăugînd experienţele transfigurării prin „transcendenţă operală" – arta inspirată din opere deja existente, fără un efort propriu-zis de re-creare/reprezentare a vieţii, deci oarecum fără geneză – obţinem, într-adevăr, imaginea de secol XX a artei devenite disciplină accentuat autocritică, în dimensiunile căreia opera „nu are nevoie să fie un obiect estetic, nici chiar un obiect propriu-zis"[1]. În această clasă a obiectelor estetice

[1] Timothy Binkley, *«Pièce»: contre l'esthétique*, în Gérard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, Paris, 1992, p. 34.

(aparent) inclasabile se înscriu rafinate provocări artistice precum operele *ready-made* (în care sînt expuse atît modelul, cît și reprezentarea lui) sau reproducerile *Giocondei* de către Marcel Duchamp, condiția estetică a acestora fiind accentuată cu ajutorul paratextului: *L.H.O.O.Q* și *L.H.O.O.Q. rasée*; titlurile celor două reproduceri pun în joc, pentru a le submina, atît convențiile intitulării, prin pseudoîncifrare și printr-o evocare inadecvată a conținutului, cît și pe cele ale receptării concrete, întrucît caracterul licențios al propozițiilor rezultate din simpla transliterație a semnelor subliniază atitudinea critică față de supralicitarea unei imagini artistice (desigur, și a poeticii acelei imagini).

În aceeași „serie" a neconvenționalului în artă se înscriu și experimentele care-și găsesc obiectul în a se lipsi de obiect, cum este desenul lui De Kooning pe care Robert Rauschenberg l-a șters *manu proprie*, apoi l-a expus cu titlul *Desen de De Kooning șters*. Nu numai că nu rămîne nimic de contemplat (moment estetic important) la foaia expusă, murdară de ștersături, dar calitatea de obiect estetic se mai legitimează doar prin marca paratextuală a titlului (cu atribuire estetică sigură – probabil și sinceră – de vreme ce conține numele artistului consacrat instituțional) și, eventual, *post festum*, prin extragerea unui conținut (ideea de artă ce se sublimează/există numai în dimensiunea metafizică, după ce a distrus „forma conținutului" care o împiedica să se des-ființeze etc.) din faptul pertinent al absenței unui conținut perceptibil. Titlul își exercită, în acest context, un rol atestat de multă vreme de istoria culturii: acela de a asigura supraviețuirea operei de artă chiar și în stadiile (virtuale și) paradoxale de *rămășiță* imaterială (capodopere, pierdute astăzi, ale Antichității) sau *ecou* fixat în obiect (desenul lui De Kooning).

Hipertextualitatea devine la Genette, prin extensia la nivelul comunicării artistice, „hiperoperalitate", „în care identificarea operei subiacente face parte integrantă din receptare, ca în „variațiunile" muzicale sau picturale ori în parodiile literare"[1]. Un alt exemplu de extindere a semnificațiilor unui concept la realități supraordonate celor vizate inițial este apariția termenului „intermedialita-

[1] Timothy Binkley, *lucr. cit*, în *op. cit.*, p. 173.

te", calchiat după „intertextualitate" şi reprezentînd „o integrare a conceptelor estetice din diferite medii [de comunicare] într-un nou context"[1]. Un mediu de comunicare „adoptă" structuri şi posibilităţi ale unuia sau mai multor alte medii.

După formula implicării paratextului în reprezentare, se poate vorbi de existenţa unei subcategorii a operelor de artă în care titlul tematic învăluie în mister simplitatea reprezentării unui conţinut, fie pentru că tabloul are un titlu (de obicei substantiv la singular) ce numeşte un obiect unic, în vreme ce receptorul vede mai multe obiecte de acelaşi fel ce intră în clasa stabilită de titlu (de exemplu, tabloul *La Ruelle* al lui Vermeer, ce reprezintă două „stradele" ce se intersectează), fie pentru că intervin alte jocuri, mai transparente. În acest sens, două exemple de titluri ale lui Cézanne sînt concludente, implicînd şi o persiflare a convenţiei intitulării „sintetice" în sfera a ceea ce poate fi numit un „gen" în pictură – *still life*. Unul propune un titlu „exhaustiv" (*Natură moartă cu carafă, sucrieră, sticlă, rodii şi pepene verde*), pe cînd celălalt subscrie unei tendinţe opuse, dintr-o suită de obiecte numai unul fiind ales pentru a se complini funcţia referenţială (*Vaza albastră*).

În domeniul muzicii, tendinţa de „purificare estetică" dă rezultate neaşteptate în spaţiul paratextual, chemat uneori să ateste de unul singur existenţa operei: „recitalul tăcut" al lui John Cage, intitulat *4'33"*, *Tacet pentru orice instrument* (1952) face figură paradigmatică în acest context, numai înţelepciunea „sistemului" ce fixează regulile creaţiei făcînd ca această „operă" inatacabilă să rămînă singură în categoria ei.

Pornind de la distincţia aplicată de Étienne Souriau sistemului artelor din perspectiva existenţei „reice", între arte „reprezentative" (precum literatura sau pictura) şi arte „prezentative" (precum muzica sau arhitectura), se poate spune că funcţia de autentificare a paratextului operal este oarecum diferită în cazul obiectelor

[1] Jürgen Müller, *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, în *Eikon*, nr. 4, 1992, pp. 18-19, *apud* Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris, 1996, p. 46. Titlul studiului lui Jürgen Müller este un exemplu evident de intertextualitate, actualizată prin titlu, cu studiul lui Hans Robert Jauss, aşadar între două discursuri metaliterare, chiar metaestetice.

aparținînd celor două clase pe care le distinge implicarea dimensiunii temporale: operele de artă ale căror realizări/actualizări presupun o „desfășurare" în timp (cele muzicale, coregrafice, teatrul, filmul, literatura etc.) sînt acceptate de receptor în forma actualizată „cu condiția să prezinte anumite caracteristici și să fie deci prevăzută cu o identitate specifică", în vreme ce pentru operele „care realizează obiecte în care dimensiunea temporală nu intervine în nici un fel (un tablou, o gravură, o sculptură, o operă arhitecturală etc.)" sînt acceptate drept „realizări" obiectul/ obiectele numeric determinat(e) care pot avea caracteristica [+original]: unic, pentru un tablou sau o operă arhitecturală, sau multiplu (dar cu număr limitat), pentru gravură[1].

Dihotomia lui Genette în ceea ce privește referința în cazul titlului poate fi ilustrată și prin exemple din alte arte, nu numai din literatură. În muzică, titlul rematic descrie opera prin genul ei (*Sonată, Simfonie, Concert* etc.), prin tonalitatea ei (*Danse macabre* – Saint-Saëns, Sibelius – *Valse triste* ori *Uvertura tragică* a lui Brahms) sau prin locul său în catalogul autorului („număr de opus" – *Simfonia IX*). Titlul tematic presupune „referință *in absentia*", cînd trimite la un text literar determinat, față de care reprezintă un fel de parafrază sau comentariu[2]: poemele simfonice ale lui Liszt – *Mazzepa*, după Hugo, *Hamlet* etc. –, Strauss – *Don Quijote*, *Don Juan* –, *Romeo și Julieta* a lui Prokofiev, *Manon Lescaut* a lui Puccini ori *Bărbierul din Sevilla* a lui Rossini.

Nu întotdeauna titlurile funcționează în sensul orientării explicite a auditoriului: de exemplu, Debussy, în *Preludii*, așază titlurile în finalul partiturii, între paranteze, parcă pentru a evita influența prea marcată a paratextului asupra interpretării/receptării. Alteori, titlul are funcție evidentă de provocare la adresa auditoriului. În muzica lui Satie, de pildă, se creează impresia lipsei de pertinență în contextul creat de convenția receptării prin intermediul titlului „cuminte" – *Trois morceaux en forme de poire*,

[1] Luis J. Prieto, *Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection*, în Gérard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, Paris, 1992, pp. 147-148.

[2] Gérard Genette, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999, p. 110 ș.u.

Prélude en tapisserie, *Véritable prélude flasque pour un chien*, *Sonatine burocratique* etc. Pe o linie asemănătoare, şi în pictură pot fi găsite titluri care reflectă o atitudine ironică atît la adresa receptorului, cît şi faţă de lumea reprezentată (De Chirico – *Interior metafizic cu biscuiţi*). Tot un element paratextual care contrariază (cel puţin) apare într-o simfonie a lui Grieg, în care acesta a scris pe prima pagină: „Nu trebuie să fie interpretată niciodată!".

Într-o pictură de Luca Cambiaso, *Autoportrait de l'artiste peignant le portrait de son père*, pe lîngă procedeul *mise en abyme* în planul iconic, este evidentă în cel paratextual transgresarea graniţelor unui univers al reprezentării pentru a pătrunde în universul care îl „conţine" pe cel dintîi prin metalepsă. Un fenomen înrudit cu intratextualitatea din sfera literaturii se regăseşte într-un tablou al lui Magritte (*Les Deux mystères*), unde se creează şi o impresie de „păpuşă rusească" – imaginea reprezintă celebra „pipe" alături de o tablă pe care este expus, de fapt, conţinutul tabloului anterior, reprezentativ, la rîndul său, pentru implicaţiile paratextuale (mai bine zis, „parapicturale"), prin „intruziunea" semnului lingvistic în iconic, mesajul secvenţei textuale contrazicîndu-l pe acela al imaginii – *La trahison des images*. În acelaşi timp, titlul întregii opere picturale oferă indicii care nu doar orientează receptorul către o anumită semnificaţie, ci participă, de fapt, la constituirea acesteia.

O formă de „interartisticitate" (sau, mai bine zis, „interpicturalitate") poate fi relaţia dintre un tablou al lui Duchamp şi unul aparţinînd lui Sherrie Levine – *Lit de Marcel* –, care păstrează aparenţa de „advertising sign" pentru o firmă al cărei nume apare chiar în interiorul tabloului (ca semn al intersectării a două limbaje – pseudo-artistic şi publicitar). Opera secundă, asemenea unui hipertext, „remodelează" nu doar imaginea, ci şi cuvîntul cu funcţie paratextuală, în care litera pare privită, într-un fel, tot ca semn iconic (fundamentală nu este semnificaţia generată de conceptul la care trimite semnul, ci tocmai relaţia dintre „opera" nou creată şi aceea care poate fi citită „în palimpsest", cu toată atitudinea ironică resimţită în bagatelizarea acestui fenomen).

Tabloul lui Duchamp păstrează elementul „parapictural" dintr-o imagine iniţială („Apolin Enamel"), dar îl transformă ironic, ca în-

René Magritte, *La Trahison des images*

René Magritte, *Les Deux mystères*

Giorgio de Chirico, *Interno metafisico con biscotti*

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

tr-o „scriere peste" – „**Apolinère Enameled**", în care, contrar așteptărilor, semnele mai slab conturate (care ar fi trebuit citite în palimpsest) nu sînt cele din „hipotext", ci tocmai adaosul. Titlul lui Duchamp este, la rîndul său, expresiv – *Apolinère* –, rămînînd în spațiul jocului artistic, principiu respectat și de titlul tabloului lui Levine.

Un caz-limită al reprezentării picturale sînt așa-numitele „dripping" și „brushstroke", în care, de cele mai multe ori, o semnificație este parcă indusă privitorului prin titlul unui tablou cum ar fi *Complexité simple-Ambiguité* (1939) al lui Pollock. Ceea ce face ca un *dripping* sau un *brushstroke* să fie considerat efect al procesului de (re)figurare artistică „este faptul că acesta trimite – că îi apare spectatorului ca trimițînd – întotdeauna mai mult la cauza sa (un *gest*, chiar un accident) decît la scop (producerea unei figuri)"[1], el putînd fi corelat, în acest sens, cu acea formă a reprezentației dramatice numită „happening", în care limitele dintre artistic și non-artistic se vor estompate.

Intersectarea mai multor limbaje diferite se realizează, în pictură, prin împrumuturile din literatură (sau din alte arte), care se pot face și prin valorizarea artistică a „materialelor para-picturale"[2]. Acestea pot *intra* (aici, în sens propriu) într-un tablou, prin „colaj" de hîrtii manuscrise sau tipărite, alături de bilete de metrou, nisip, resturi de pînză și alte materiale ce accentuează proprietățile fizice ale tabloului (situația a iscat deja pasionate exegeze, de pildă asupra succesiunii – adevărată sintaxă – dintre golurile minuscule nepictate și firele marcate de culoare din pînzele grosier confecționate pe care picta Gauguin). Nu sînt rare cazurile în care, în special în pictura cubistă (unde, putem spune, devine chiar un fel de convenție) „genul" de tablou care în mod tradițional se numește „natură moartă" este transfigurat prin reprezentarea cîtorva obiecte alăturate parcă întîmplător, printre care apar colțuri de ziare, pagini cu partituri, instrumente muzicale etc. (Braque sau Picasso, în anumite perioade de creație, au realizat numeroase tablouri de acest gen, în care sugestiile muzicale și elementele paratextuale de tip lingvistic se îmbină).

---

[1] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 307.

[2] *Ibidem*, p. 314.

Un exemplu aparte este pictura în manieră cubistă atribuită lui Duchamp care păstrează convenţiile acestui stil, fenomenul „interartisticităţii" reflectîndu-se în coexistenţa, în cadrul aceleiaşi reprezentări, a semnelor iconice, lingvistice şi a notaţiilor muzicale. Titlul operei amplifică impresia de intersectare a limbajelor mai multor arte – *Joyeuse marche*. Un alt element paratextual care nu poate fi trecut cu vederea este semnătura autorului care, de data aceasta, stă sub semnul mistificării – „Picasso" – ca şi cum o creaţie „à la manière de..." ar implica nu doar păstrarea unui relief stilistic, ci şi a elementelor paratextuale specifice (ca sub o aparentă intenţie de autentificare).

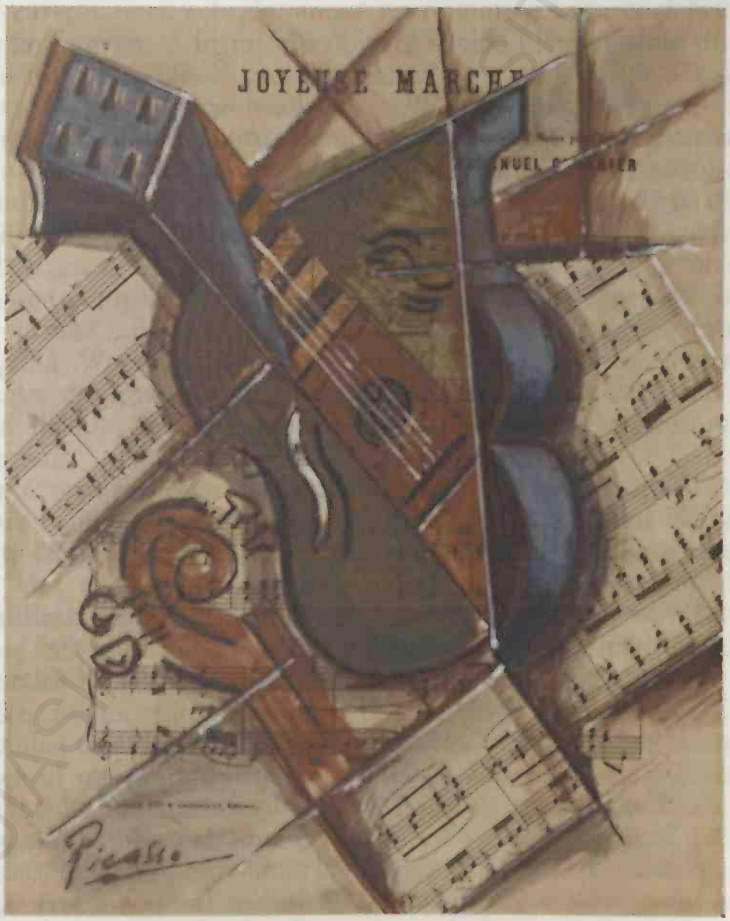
Forme ale abaterii de la reprezentare apar printr-o negare a propriei „condiţii" – în pictură, prin simularea spaţialităţii şi, în sculptură, prin simularea planeităţii; de pildă, o indicaţie paratextuală a unei imagini de Frank Stella este „tablou în 2,7 dimensiuni", în timp ce Robert Morris sculptează forme în L, lăsate fără titlu, în care sugestia plană o concurează pe aceea a desfăşurării în spaţiu. Tendinţa este asemănătoare aceleia din modulaţiile negative ale subcategoriilor generice, marcate în (sub)titluri care au o componentă „contra-standard" percepută în istoria unei specii drept abatere de la regulile generice: comedia eroică, inaugurată de Corneille, poemul în proză modern, apoi versul liber, iar astăzi – sculptura abstractă, muzica atonală şi cea concretă, *non-fiction novel* etc. Specificul artei contemporane este influenţat de dezvoltarea tehnologiei într-un mod al cărui precedent îl poate constitui probabil numai inventarea tiparului, fapt subliniat excelent de Genette în discuţia despre „operele conceptuale" din „epoca modernă şi contemporană, mult mai înclinată către inovaţii, [...] dispusă să integreze trăsăturile contra-standard prin lărgiri generice"[1].

Elementele paratextuale care trimit la autor pot fi clasica semnătură, dar şi o emblemă a unui pictor, consacrată prin apariţia în cadrul mai multor tablouri. Dante Gabriel Rossetti, de pildă, îşi lasă „marca de autoritate" asupra operelor şi printr-un semn grafic reprezentînd o linie continuă ce configurează cele trei iniţiale ale

[1] Gérard Genette, *Opera artei*, Volumul II, *Relaţia estetică*, Univers, Bucureşti, 2000, p. 194.

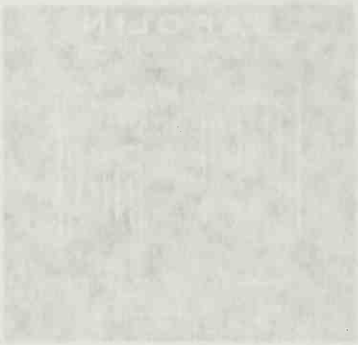
Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*

Sherrie Levine, *Lit de Marcel*



(Pictură atribuită lui) Marcel Duchamp, *Joyeuse marche*

BCU IAȘI



BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

sale. Astfel, într-un tablou ca *Pandora*, o indicație paratextuală de acest gen are o funcție de autentificare și, totodată, de identificare, în timp ce altul trimite la conținutul operei, completînd imaginea mitică a femeii care ține în mîini o cutie pe care stă scris : „Ultima manet spes".

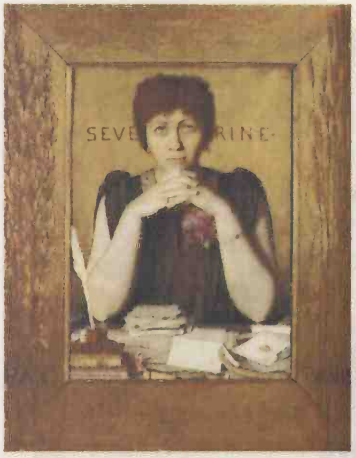
În afară de indicațiile auctoriale, ansamblul paratextual poate cuprinde, în pictură, și trimiteri la numele unei figuri reprezentate, care, uneori, este desemnat nu numai de titlu, ci și printr-o inserție lingvistică în interiorul unui tablou (deci în plină dimensiune iconică). Uneori „autentificarea" se realizează prin ambele moduri, ca în *Séverine* a lui Louis Welden Hawkins, în care imaginea femeii este încadrată de un nume scindat în două grupuri de patru litere (în ciuda discontinuității). Mai mult, pe cotorul unei cărți din fața sa este scris numele autorului tabloului, iar pe o aparentă ramă a tabloului (în fond, parte a acestuia) apar cuvintele „pax" și „panis", însoțind imaginile-simbol – măslinul și grîul. Asemănătoare, din acest punct de vedere, sînt picturile lui Holbein, în care fie este indicat paratextual numele unui personaj reprezentat (de pildă, Warham, Arhiepiscop de Canterbury), fie apar inserții (pictate, desigur) ale acelor pagini-manuscris mai mult sau mai puțin lizibile, în care semnul lingvistic completează conținutul tabloului.

Intersectarea celor două planuri este bine evidențiată în așa-numitul „double work" al unor autori precum William Blake ori Dante Gabriel Rossetti, în care dimensiunea lingvistică și cea iconică sînt complementare, participînd amîndouă la constituirea semnificației globale a unei opere traduse, în acest fel, dintr-un limbaj într-altul în care semnele (în ansamblul lor) intră în relație sintactică de sinonimie. Unui poem (sau unui întreg volum) i se oferă o „augmentation iconique" (Fr. Dagognet) și, în același timp, un tablou este „îmbogățit" prin „anexarea" textului poetic însuși în contextul unei singure opere (astfel „dublate"), într-o sintaxă în care intră un întreg complex de relații: o ilustrație a lui Blake servește drept paratext (dublu – prin convergența a două limbaje artistice diferite) unui volum (*The Book of Urizen*), în timp ce, într-un „microcontext" al paginii de „preludium", planul iconic și cel lingvistic nu se mai subordonează unul altuia, ci coexistă în vir-

tutea unei reprezentări bidimensionale, în care titlul este un element paratextual atît al imaginii picturale, cît şi al textului poetic.

Alteori, sintaxa este mai puțin „ramificată": desenul este paratext al unui poem (la rîndul său, funcționînd ca „argument" al unui volum – de pildă, *The Marriage of Heaven and Hell* al lui Blake) sau textul poetic serveşte drept element paratextual unei opere picturale cum ar fi *Proserpina* a lui Dante Gabriel Rossetti, în care poemul omonim este „anexat" imaginii sub forma unei inserții dintr-o pagină-manuscris.

Fenomenul „interartisticității" se reflectă astfel în moduri variate prin concurența mai multor limbaje, fie că este vorba despre „note"/avertismente atestînd caracterul veridic sau ficțional al unor opere cinematografice, dramatice sau inserții care parodiază convenția (*Pisica albă, pisica neagră* al lui Emir Kusturica nu se încheie cu clasicul „the end", ci cu forma – neconvențională – „happy end"), despre orientarea (sau „dez-orientarea") receptării prin titlu în arta muzicală sau picturală sau sculpturală, fie prin inserții aparținînd unor dimensiuni diferite cu funcție pragmatică sau referențială în cadrul unui limbaj ale cărui semne fundamentale capătă o semnificație sporită într-o sintaxă în care planurile pot fi conjuncte sau disjuncte.

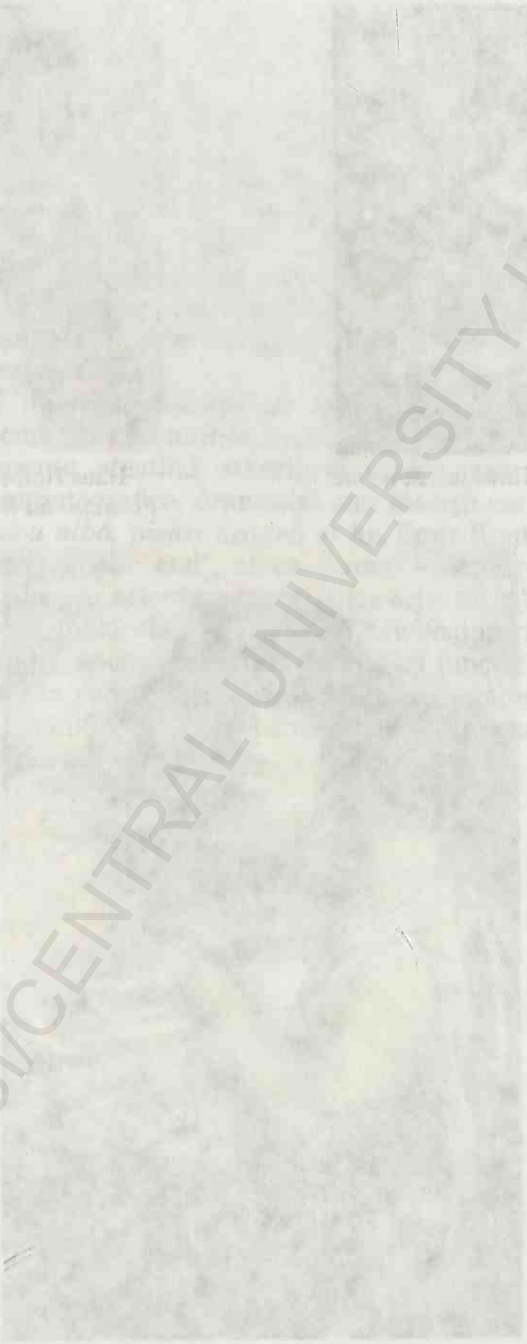


Louis Welden Hawkins, *Séverine*

Hans Holbein cel Tînăr,
Portretul lui William Warham

Dante Gabriel Rossetti, *Pandora*

BCUIASI



BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

William Blake, *Infant Joy*

William Blake, *Preludium to*
The Book of Urizen

BCUIASVICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V
Încheiere

Paratextul constituie un spațiu discursiv a cărui trăsătură definitorie – deschiderea – face ca orice încercare de „a îngheța" demersul ce-l are drept obiect într-o încheiere, fie ea și provizorie, să pară deîndată caduc. Anexat fără drept de eschivă dimensiunii operei de artă prin intermediul căreia aceasta se înfățișează în universul receptării, ansamblul de semne paratextuale devine *coeficient de individualizare estetică*, flexibil și nuanțat în participarea sa la instituirea unei poetici particulare. Aceasta cu atît mai mult, cu cît între propria po(i)etică și cea a operei pe care o însoțește există un raport de intercondiționare ce nu poate fi eludat de interpretarea prezumtiv ideală.

Diferitele tipuri de relații, manifeste sau latente, ale textului literar cu alte texte (relațiile transtextuale) constituie aspecte ale literarității sale, iar dintre acestea paratextul decide asupra configurației lumii de sensuri a operei și catalizează universul receptării. Procesul de semnificare susținut de acesta se desfășoară simultan pe cele trei axe – sintactică, semantică și pragmatică – pe care se definește funcționarea tuturor semnelor, în teoria despre acestea a lui Charles Morris, adoptată în demersul de față ca model pentru o variantă de structurare a perspectivei. Adecvarea la specificul paratextului, ca obiect de studiu complex și cu o marjă nedefinită de categorii rămase virtuale, a modelului triadic a relevat măsura însemnată în care actualizarea acestei forme de transtextualitate pe toate cele trei dimensiuni ale funcționării estetice a operei conferă trăsături particulare lumii imaginate.

Situate în spațiul liber din stricta vecinătate a textului, în zona co-textului, elementele paratextului au funcție semiotică (întrucît sînt *în sine* moduri de reprezentare) și se înscriu într-un discurs-interfață. Situarea analizei paratextului într-o perspectivă semiotică, așadar în cadrul unei teorii generale a reprezentărilor și a semnificației, presupune o definire a discursurilor „de escortă" din

punctele de vedere al procesului de comunicare şi al modelului de interacţiune socială pe care îl susţin.

Statutul paratextului este întotdeauna condiţionat de funcţia sa interpretativă: deşi poate părea uneori că are numai rostul de a impune un parcurs (sau un sens) lecturii, el subliniază, de fapt, unicitatea unei structuri semnificative care include, între elementele structurate, şi prospecţia asupra unei lecturi posibile. Indiferent de domeniul cunoaşterii căruia i se subordonează o carte, convenţiile editoriale o vor constrînge să răspundă unor aşteptări ale publicului, în sens larg, şi ale specialiştilor: într-o măsură mai mare sau mai mică, aceştia îşi vor lăsa exploatată – pentru a o nega, eventual – vocaţia de receptori activi ai stimulilor cuprinşi în text şi în elementele sale de paratext. Funcţiile de ordin pragmatic ale ansamblului iconico-textual de pe coperta cărţii, vocaţia publicitară şi literară a titlului, funcţiile sale de informare, de incitare, de interogare a textului, puterea de sugestie a unei jachete editoriale, relaţiile complexe ale prefeţei şi ale dedicaţiei cu textul – toate aceste cîmpuri tensionale permanent activate sînt, în general, analizabile din punct de vedere teoretic, după ce şi-au exercitat acţiunea asupra receptorului.

Din perspectivă pragmatică, intenţionalitatea prin care se defineşte discursul se întemeiază, în compoziţia de tip artistic, pe funcţiile de *comunicare* şi de *comprehensiune* ale relaţiilor cu lumea. Comunicarea artistică se constituie într-un demers pe care conştiinţa auctorială îl integrează în multitudinea de evenimente/acţiuni similare prezente în istoria artei/culturii, ca istorie a receptării operelor. Mediul cultural/artistic – asupra căruia îşi exercită puterea de comprehensiune criticii şi istoricii specializaţi – devine astfel un sistem dinamic în care sînt prezente toate componentele repertoriului practic uman ce pot fi configurate într-o povestire de ficţiune. Necesitatea acceptării formei ca obiect al criticii tematice este impusă de operele propriu-zis autoreflexive, precum şi de cele orientate referenţial către procedeele generale ale creaţiei artistice.

Posibilităţile cele mai extinse de a realiza în spaţiul „discursiv" propriu acest gen de acţiune, în care funcţia de agent o îndeplinesc, pe rînd sau simultan, un autor (sau echivalentul său reprezentat) şi un receptor (aceeaşi clauză), le au operele aparţinînd

artelor pentru care dinamismul este trăsătură constitutivă a reprezentării şi al căror limbaj autoreferenţial este foarte activ: literatura, cinematografia, teatrul. Identitatea auctorială a textului nu este – în afara cazurilor de mistificare – diferită de cea care se instituie cu ajutorul discursului prefaţator, aceasta din urmă reprezentînd o ipostază complementară a subiectivităţii manifestate într-un exerciţiu de alteritate.

Printr-un proces de adaptare figurativă, între diverse secvenţe textuale sau la temelia sistemului transtextualităţii (faţetă distinctă a literarităţii) pot exista relaţii construite în acelaşi mod cu figurile limbajului. Similaritatea şi contiguitatea în interiorul sistemului (care, la nivelul figurilor, dau naştere metaforei şi metonimiei, după Roman Jakobson) ar putea să regizeze, în structura de profunzime a „macrosemnului" (Maria Corti), relaţii între text şi „transcendenţa sa textuală": hipertextul şi arhitextul actualizează relaţia de *similaritate*, intertextul (în sens restrîns), paratextul şi, eventual, contextul (necesar, potrivit părerii lui Paul Cornea, în discuţia despre literaritate) – relaţia de *contiguitate*, în vreme ce metatextul, discursul critic, nu corespunde nici uneia dintre cele două relaţii, constituind o formă de transgresare a limitelor „universului" (tematic şi rematic al) operei.

La o evaluare rafinată de exerciţiul teoretizărilor, termenul *paratext*, denumind o realitate care nu este întotdeauna legată de un *text stricto sensu* şi care nu este obligatoriu de ordin textual, ar putea fi considerat impropriu pentru desemnarea tuturor realităţilor pe care încearcă să le conceptualizeze disciplina esteticii. Necesitatea de a denumi adecvat elementele de alt ordin decît cel scriptural (ilustraţiile ca modalitate de semnificare sau formatul cărţii şi calitatea hîrtiei, considerate, de asemenea, de unii teoreticieni drept elemente de paratext) prezente în actul de comunicare artistică ar putea, astfel, să reclame, în teoretizări ulterioare, substituirea particulei evident textualizante din cuvîntul „paratext".

Paratextul literar devine discurs în care este configurată interacţiunea autorului cu lectorul, pornind de la scheme cunoscute ale comunicării specifice şi ajungînd la instituirea unei variante „în acţiune" (în sincronie) a actului narativ despre evenimentul constituit de receptarea artei. „Povestirea" (minimală) despre des-

tinul preconizat al operei (discurs premonitoriu dezvoltat cu precădere în prefețe/postfețe și note de subsol) este refigurată, eventual, într-o istorie a tranzacțiilor sociale realizate prin conversație în universul artistic (istoria fiecărei arte în parte), dar cel mai frecvent într-o istorie indirectă, mimetică, într-o configurație a spiritului ce pune între paranteze relația literatură-viață și accentuează caracterul ficțional al comunicării autor-receptor, intertextualitatea și, mai cu seamă, autoreflexivitatea.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY

Bibliografie

1. Texte folosite pentru exemplificări

Ion Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, Tom. I-IV, Ediţiunea Academiei Române, Bucureşti, 1903-1944;

William Blake, *Cărţile profetice. Cei Patru Zoa*, Institutul European, Iaşi, 1998;

Jorge Luis Borges, *Cartea de nisip*, Univers, Bucureşti, 1983;

Jorge Luis Borges, *Opere*, Volumul întîi, Univers, Bucureşti, 1999;

Bertolt Brecht, *Teatru*, ESPLA, Bucureşti, 1958;

Ion Budai-Deleanu, *Opere*, vol. I, Minerva, Bucureşti, 1974;

Mihail Bulgakov, *Maestrul şi Margareta*, Hyperion, Chişinău, 1991;

Italo Calvino, *Castelul destinelor încrucişate*, Polirom, Iaşi, 2002;

Dimitrie Cantemir, *Divanul sau Gîlceava Înţeleptului cu Lumea...*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;

Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Junimea, Iaşi, 1988;

I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I-IV, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1959-1965;

Mateiu I. Caragiale, *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, Minerva, Bucureşti, 1988;

Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Humanitas, Bucureşti, 1993;

Mircea Cărtărescu, *Orbitor – Aripa stîngă*, Humanitas, Bucureşti, 1996;

Mircea Cărtărescu, *Orbitor – Corpul*, Humanitas, Bucureşti, 2002;

Miguel de Cervantes y Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;

Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964;

Paul Claudel, *Le soulier de satin*, Gallimard, Paris, 1957;

Miron Costin, *Opere*, ESPLA, Bucureşti, 1958;

Denis Diderot, *Călugăriţa. Nepotul lui Rameau. Jacques Fatalistul: Romane*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1963;

Dosoftei, *Opere*, 1, *Versuri*, Minerva, Bucureşti, 1978;

F.M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, RAO, Bucureşti, 1997;

Umberto Eco, *Numele trandafirului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1984;

Umberto Eco, *Insula din ziua de ieri*, Pontica, Constanţa, 1995;

Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I-II, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1939-1943, vol. III, Fundaţia „Regele Mihai I", Bucureşti, 1944, vol. IV-VI, Editura Academiei, Bucureşti, 1952-1963, vol. VII, ed. coord. Petru Creţia, Editura Academiei, Bucureşti, 1977;

Michael Ende, *Povestea fără sfîrşit*, Univers, Bucureşti, 1987;

Henry Fielding, *Tom Jones. Povestea unui copil găsit. Roman*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;

Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Minerva, Bucureşti, 1981;

Francis Scott Fitzgerald, *Marele Gatsby*, Polirom, Iaşi, 2002;

N.V. Gogol, *Opere*, Volumul I, Polirom, Iaşi, 1999;

Velimir Hlebnikov, *Opere alese*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998;

Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, Humanitas, Bucureşti, 1992;

Panait Istrati, *Amintiri. Evocări. Confesiuni*, Minerva, Bucureşti, 1985;

Alfred Jarry, *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, Paris, 1988;

James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin Books, New York, 1999;

David Lodge, *Schimb de dame*, Polirom, Iaşi, 2001;

Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, Minerva, Bucureşti, 1971;

Clément Marot, *Œuvres poétiques*, tome II, Bordas, Paris, 1993;

Montesquieu, *Scrisori persane. Caiete*, Minerva, Bucureşti, 1970;

Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963;

Mircea Nedelciu, *Şi ieri va fi o zi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989;

Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, Allfa-Paideia, Bucureşti, 1996;

Alexandru Odobescu, *Opere*, I, Editura Academiei, Bucureşti, 1965;

Costache Olăreanu, *Cvintetul melancoliei*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984;

Georges Perec, *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, Galilée, Paris, 1985;

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Minerva, Bucureşti, 1989;

Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Eminescu, Bucureşti, 1978;

Camil Petrescu, *Act venețian. Danton*, Minerva, Bucureşti, 1983;

Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967;

Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, ESPLA, Bucureşti, 1955;

Jean-Benoît Puech, *La Bibliothèque d'un amateur*, Gallimard, Paris, 1979;

Jean-Benoît Puech, *Du vivant de l'auteur*, Champ Vallon, 1990;

Raymond Queneau, *Artă poetică*, Albatros, Bucureşti, 1979;

François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967;

Al. Russo, *Scrieri alese*, Albatros, Bucureşti, 1970;

Laurence Sterne, *Viața şi opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969;

Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Minerva, Bucureşti, 1987;

Voltaire, *Œuvres complètes*, t. VIII-e, Hachette, Paris, 1877;

Voltaire, *Fecioara din Orléans*, ESPLA, Bucureşti, 1955;

2. Bibliografie critică şi teoretică (selectivă)

Adam, Jean-Michel, *Pour une pragmatique linguistique et textuelle*, în Reichler, Claude (éd.), *L'interprétation des textes*, Minuit, Paris, 1989;

Armengaud, Françoise, *La Pragmatique*, P.U.F., Paris, 1990;

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, Polirom, Iaşi, 2000;

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982;

Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, t. I, Winter, Heidelberg, 1909;

Barthes, R., Kayser, W., Booth, Wayne C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977;

Bennington, Geoffrey, Derrida, Jacques, *J. Derrida*, Paris, Seuil, 1991;

Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, Univers, Bucureşti, 1976;

Carpov, Maria, *Captarea sensurilor*, Eminescu, Bucureşti, 1987;

Carpov, Maria, *Prin text, dincolo de text*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1999;

Caspar, Marie-Hélène, *Fantastique et mythe personnel dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Éditions Européennes Erasme, La Garenne – Colombes, 1990;

Călin, Vera, *Alegoria şi esenţele*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969;

Călinescu, Al., *Perspective critice*, Junimea, Iaşi, 1978;

Călinescu, Alexandru, *Interstiţii*, Polirom, Iaşi, 1998;

Cernăuţi-Gorodeţchi, Mihaela, *Poetica basmului modern*, Universitas XXI, Iaşi, 2000;

Certeau, Michel de, *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*, Polirom, Iaşi, 1996;

Chartier, Roger, *Préface. Textes, Formes, Interprétations*, în D.F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Éditions du Cercle de la Librairie, Luçon, 1991;

Chartier, Roger, *Lecturi şi cititori în Franţa Vechiului Regim*, Meridiane, Bucureşti, 1997;

Comloşan, Doina, *Pragul spre text*, în S.C.L., an XLI, nr. 2, 1990;

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, Bucureşti, 1988; Polirom, Iaşi, 1998;

Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, Univers, Bucureşti, 1981;

Corti, Maria, *Pentru o enciclopedie a comunicării literare*, Pontica, Constanţa, 2000;

Coşeriu, Eugeniu, *Lingvistica integrală*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996;

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană şi Evul mediu latin*, Univers, Bucureşti, 1970;

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977;

Delcroix, Maurice, Hallyn, Fernand (ed.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Duculot, Paris-Louvain la Neuve, [1987], deuxième tirage, 1990;

Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1997;

Dragolea, Mihai, *În exerciţiul ficţiunii. Eseu despre Şcoala de la Tîrgovişte*, Dacia, Cluj, 1992;

Dragoş, Elena, *Pragmatica şi pragmatica textului literar. Sensul pragmatic*, în *Semiotică şi poetică*, 4, *Cercetarea textului*, Ed. Universităţii „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, 1989;

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991;

Ducrot, Oswald şi Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclo-*

pedic al ştiinţelor limbajului, Babel, Bucureşti, 1996;

Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, Liège, 1994;

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice*, vol. I-II, Meridiane, Bucureşti, 1976;

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Univers, Bucureşti, 1991;

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanţa,1996;

Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Pontica, Constanţa, 1997;

Febvre, Lucien, Martin, Henri-Jean, *L'apparition du livre*, Albin Michel, Paris, 1971;

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris, 1990;

Fontaine, David, *La Poétique*, Nathan, Paris, 1993;

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Univers, Bucureşti, 1998;

Genette, Gérard, *Figures*, t. I-V, Seuil, Paris, 1966-2002;

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982;

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983;

Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987;

Genette, Gérard (ed.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, Paris, 1992;

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Univers, Bucureşti,1994;

Genette, Gérard, *Opera artei*, voumul I, *Imanenţă şi transcendenţă*, Univers, Bucureşti, 1999;

Genette, Gérard, *Opera artei*, volumul II, *Relaţia estetică*, Univers, Bucureşti, 2000;

Gervais, Bertrand, *Lecture: tensions et régies*, în „Littérature", 89, februarie 1992;

Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992;

Gouvard, Jean-Michel, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 1998;

Grupul μ (Dubois, Jacques, Edeline, Francis, Klinkenberg, Jean-Marie, Minguet, Philippe), *Retorica poeziei. Lectură lineară, lectură tabulară*, Univers, Bucureşti, 1997;

Hamon, Philippe, *Pour un statut semiologique du pesonnage*, în *Poétique du* récit, Seuil, Paris, 1977;

Harris, Roy, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS Éditions, Paris, 1993;

Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate (Pornind de la Borges)*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981;

Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Univers, Bucureşti, 1997;

Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, Univers, Bucureşti, 1978;

Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Junimea, Iaşi, 1979;

Irimia, Dumitru, *Pentru o teorie a semnului poetic*, în *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, I, Cluj, 1980;

Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Polirom, Iaşi, 1999;

Jacques, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, P.U.F., Paris, 1979;

Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Univers, Bucureşti, 1983;

Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Minuit, Paris, 1994;

Jouve, Vincent, *Pour une analyse de l'effet personnage*, în „Littérature", nr. 85, febr. 1992;

Kayser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Univers, Bucureşti, 1979;

Labarre, Albert, *Istoria cărţii*, Institutul European, Iaşi, 2001;

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Univers, Bucureşti, 2000;

Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Univers, Bucureşti, 1994;

Lotman, I.M., *Lecţii de poetică structurală*, Univers, Bucureşti, 1970;

Manolescu, Ion, *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale*, Polirom, Iaşi, 2003;

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Dacia, Cluj-Napoca, 1987;

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990;

McKenzie, D.F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Éditions du Cercle de la Librairie, Luçon, 1991;

Mitric, Olimpia, *Cartea românească manuscrisă din Nordul Moldovei*, ATOS, Bucureşti, 1998;

Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*, P.U.F., Paris, 1980;

Oancea, Ileana, *Semiostilistica (Unele repere)*, Excelsior, Timişoara, 1998;

Oura, Y., *Roman journal et mise en scène «éditoriale»*, în „Poétique", 69, février 1987;

Pahlen, Kurt, *Storia della musica*, Aldo Martello, Milano, 1971;

Pavel, Toma, *Lumi ficţionale*, Minerva, Bucureşti, 1992;

Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris, 1996;

Peirce, Charles Sanders, *Semnificaţie şi acţiune*, Humanitas, Bucureşti, 1990;

Petrescu, Lăcrămioara, *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu*, Junimea, Iaşi, 2000;

Plett, Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Univers, Bucureşti, 1983;

Popa, Marian, *Modele şi exemple*, Eminescu, Bucureşti, 1971;

Popovici, D., *Studii literare*, I, Dacia, Cluj, 1972;

Puech, Jean-Benoît, *Du vivant de l'auteur*, Seyssel, Champvallon, 1990;

Récanati, François, *La transparence et l'énonciation*, Seuil, Paris, 1979;

Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, Univers, Bucureşti,

1988;

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. I-III, Seuil, Paris, 1983-1985;

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990;

Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, Seuil, Paris, 1979;

Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971;

Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Bordas, Paris, 1990;

Robrieux, J.-J., *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Dunod, Paris, 1993;

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Dunod, Paris, 1991;

Sargent, Lyman Tower & Schaer, Roland (coord.), *UTOPIE. La quête de la société idéale en Occident*, BNF/Fayard, Paris, 2000;

Schuerewegen, Franc, *Réflexions sur le narrataire*, în „Poétique", 70, aprilie 1987, pp. 247-254;

Sorohan, Elvira, *Introducere în Istoria literaturii române*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1997;

Spitzer, Leo, *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970;

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1982;

Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, Paris, 1981;

Ubersfeld, Anne, *Le texte dramatique*, în Daniel Couty, Alain Rey (coordonatori), *Le théâtre*, Bordas, [Paris], 1986;

Vasilescu, Mircea, *„Iubite cetitoriule...". Lectură, public și comunicare în cultura română veche*, Paralela 45, Pitești – București – Brașov – Cluj-Napoca, 2001;

Vasiliu, Emanuel, *Introducere în teoria textului*, Editura Științifică, București, 1990;

Vlad, Carmen, Tămâian, Emma, *Numele propriu în dimensiunea sintactică a textului poetic*, în C.L., nr. 2, 1990;

Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, Univers, București,

1983;
Zumthor, Paul, *Babel sau nedesăvîrşirea*, Polirom, Iaşi, 1998;
***, *Poetica americană. Orientări actuale*, Dacia, Cluj-Napoca, 1981;
***, *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Univers, Bucureşti, 1972;
***, *Probleme de stilistică (Culegere de articole)*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964;
***, *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, I, Cluj, 1980.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Argument 7

I. Preliminarii teoretice 9

1. Cadrul paratextual: repertoriu şi funcţii 9
2. Particularităţile relaţiei paratextuale 11
3. Avataruri ale paratextului într-o istorie a cărţii 15
4. Componente ale „codului bibliografic" 21
5. Statutul paratextului în interiorul unei *poetici relaţionale* 23
6. Perspective asupra paratextului în hermeneutica literară 25
7. Integrarea estetică a stilului şi implicaţiile paratextuale 30
8. Comunicarea artistică şi poetica paratextului 39
9. Statutul paratextului. Moduri de „transcendenţă" artistică şi „comunicarea" cu alte dimensiuni transtextuale 42
10. Orientarea dialogică a discursului paratextual 46

II. Dimensiunea pragmatică a operei. Orientarea lecturii prin paratext 51

1. Paratextul ca *instituţie* la care se raportează cititorii. Specificul relaţiei autor-cititor în literatura veche 51
2. Lectura ca punere în comunicare şi dialog orientat 61
3. Dimensiunea pragmatică, între textul literar şi discursul paratextual 63
4. Modele teoretice ale strategiei de receptare. Lectură şi literaritate 72
5. De la „Cititorul Model" la „naratar" 78
6. Lectură şi „acţiune" textuală 84
7. *Didascalia* în contextul „dublei enunţări" dramatice 104

III. Paratextul şi condiţia ficţiunii. Dimensiunea semantică a operei literare 125

1. Autenticitate şi convenţie: norma veridicităţii în ficţiune 125
2. Articularea retorică a paratextului în epoca veche a literaturii române 128
3. Alegoria literară – viziune intermediată de paratext 137
4. Paratextul ca vestibul pentru ficţiune 148

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV. Discursul liminar – figură a contiguității 185

1. Sintaxa text-paratext 185
2. Stilistica şi poetica titlului 188
3. Paratextul iconic 230
4. Paratextul în alte arte 244

V. Încheiere 253

Bibliografie 257

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RON | PRETUL 10,00

Valeriu P. Stancu

PARATEXTUL

Poetica discursului liminar în comunicarea artistică

Prin acest mod de concepere, pus în act printr-un discurs ştiinţific riguros, foarte bine articulat, dl. Valeriu P. Stancu realizează primul studiu monografic consacrat la noi **paratextului**, privit din diverse unghiuri. Temeinicia şi partea originală a acestui studiu au fost posibile datorită metodei asumate: confruntarea permanentă a aspectelor teoretice cu realitatea „obiectului" supus cercetării, aşa cum se manifestă acesta în diferite spaţii şi etape istorico-culturale.

Prof. univ. dr. Dumitru Irimia

Înregistrarea fenomenologiei paratextuale – considerabilă! – a fost posibilă datorită examinării unui mare număr de opere literare de către un cercetător cu o foarte solidă pregătire teoretică şi o abilitate remarcabilă în fructificarea ei. (...) O temă atrăgătoare a găsit un cercetător al cărui gust evident pentru documentarea solidă, de primă mînă, pentru erudiţie chiar, a făcut ca fiecare aspect adus în discuţie să fie prilej de evocări, precizări, ample comentarii, depăşind cu generozitate exigenţele aspectelor tratate. Abordarea, originală sub multiple raporturi, face din această lucrare o contribuţie reală la o problematică inepuizabilă.

Prof. univ. dr. Maria Carpov

Modul de analiză a predosloviilor, prefeţelor, didascaliilor, alegoriilor înşelătoare, comentariilor liminare ori a titlurilor şi a autorilor, reali sau fictivi, mi s-a părut foarte inteligent, uneori de-a dreptul ingenios.

Prof. univ. Dr. Mihai Zamfir

ISBN 973-703-140-7
9 789737 031402
ISBN: 978-973-703-140-2

Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi

Pe coperta: Dave McKean, *Proiect coperta CD pentru Bill Bruford's Earthworks* (detaliu)